Colecţia DESCHIDERI este coordonată de Mircea Martin.
Director general: Călin Vlasie Director editorial: Mircea Martin Redactor-şef: Gheorghe Crăciun
Tehnoredactare: Cristina Mihart
Coperta colecţiei: Done Stan Pre-press: Viorel Mihart

LAURA PAVEL

Ionesco

Anti-lumea unui sceptic

© Copyright Editura *Paralela 45,* 2002 ISBN 973-593-686-0
EDITURA
PARALELA45

ARGUMENT

Această carte este rodul unei interpretări care îşi caută propria legitimitate teoretică, pe măsură ce îşi construieşte argumentel;; o interpretare care priveşte dincolo de obiectul ei de cercetare, în timp ce şi-1 precizează. Studiul monografic asupra operei lui Eugene Ionesco este şi scopul, dar şi consecinţa unei metode critice pe care am activat-o, în încercarea de a schiţa în subsidiar o teorie a lecturii, pornind de la observaţiile lui Ionesco, expuse fie în eseuri şi cronici de tinereţe, fie în *Note şi contranote* sau în numeroase piese cu caracter de eseuri metateatrale, privind lectura critică. Obiectul şi metoda - o metodă raţionalistă şi etică totodată - se contaminează reciproc, pentru *a face sens* împreună. Dintr-o astfel de alianţă, orientată hermeneutic *absurdul* cu care a fost de obicei asociată literatura lui Ionescu este exclus. Preluând metoda parodiei intertextuale ionesciene, am demontat programatic categoria absurdului, văzându-o ca pe un vortex conceptual creat din ciocnirea mai multor coduri ale reprezentării literare, respectiv teatrale. O concluzie, reiterată succesiv în diversele capitole ale cărţii, este aceea că *absurdul* modern al subiectivităţii transcendentale, revoltată, în mod sisific, ca la Camus, în faţa lumii incomprehensibile, va fi tot mai mult înlocuit la Ionesco prin coliziunea postmodernă, de tip parodic, a *tragicului cu comicul, cu fantasticul oniric, cu miraculosul suprarealist, melodramaticul, goticul*'şi *sublimul <postmoăein.*.
Nefiind categorii exclusiv estetice, ele au fost înţelese şi analizate în capitolele lucrării drept concepte transgresive de analiză culturală. Prin intermediul lor, am abordat opera ionesciană din perspectiva interdisciplinară a unei hermeneutici ce împrumută argumente din teoria dramei, estetică, teoria semantică a *lumilor posibile* şi filosofia etică. Am demonstrat felul în care, de la pierderea sau renunţarea voită la un *sens* anume, aşa cum era el încastrat în discursul dramatic, parcă incoerent, al primelor piese ionesciene, accentuat avangardiste, se ajunge, înspre finalul carierei scriitoriceşti a lui Ionesco, la recuperarea intertextuală, transdiscursivă a acelui sens. Sau chiar la „întruparea" lui în corporalitatea metaforei plastice din *Le Noir et le Blanc.*
Integrat fiind *absurzilor,* şi totuşi autor devenit *canonic,* Ionesco realizează, în special în postura sa de eseist, memorialist şi teoretician literar, prin caracterul autoreflexiv al operei sale, adică, un fel de cvadratură a cercului. Ionesco reprezintă un caz-limită, mai întâi, pentru scepticismul auctorial faţă de literatură, mai exact faţă de acea literatură considerată doar ca *limbaj.* „Filologia duce la crimă" — aceasta este miza pedagogică â rebours, parodiată, din *lecţia.* Se poate de altfel vorbi despre o paradoxală dihotomie conceptuală literatură (falsă din punctul de vedere al statutului ontologic, fiindcă bazată pe cuvântul devitalizat, pe suplimente sau referinţe diferenţiale, în sensul lui Derrida) - ficţiune (adevărată, căci bazată pe „viaţa" imaginarului de tip oniric, cu reflexe arhetipale). O depăşire a acestui scepticism are loc prin autoflagelarea de sine în limbaj, ca şi prin maniera parodică de reluare a diverselor formule tradiţionale de teatru. Parodia se iveşte însă, la Ionesco, din nostalgia pentru întemeiere, mai exact pentru re-întemeierea metafizică a literaturii: „Literatura ar trebui să fie o trecere înspre altceva; dar iată că nu este", se lamentează descumpănit personajul-dramaturg Berenger din *Pietonul aerului.* Scriitorul ţine să-şi facă publică în repetate rânduri ostilitatea faţă de relativismele contextualizărilor istorice, politice, ideologice în interpretarea unei opere, de vreme ce, în opinia sa, asemenea contextualizări şi perspective reducţioniste, „conxunitare", locale, nu reflectă caracterul universal şi reprezentativitatea general-umană a creaţiei respective. Opera ionesciană repune dramatic în discuţie tocmai finalitatea şi raţionalitatea actului critic şi, nu mai puţin, ale creaţiei literare în ansamblul ei. Dar chiar atunci când se revendică de la un oarecare scepticism epistemologic, poziţia teoretică a lui Ionesco nu contestă, ci mai curând se fundamentează pe credinţa necondiţionată în obiectivitatea raţiunii.

Un vechi truism hermeneutic este acela că orice lectură începe printr-un sentiment al înstrăinării, al alienării noastre față cu textul. Ionesco vede în această alienare nu atât o barieră care trebuie ori urmează a fi depăşită, cât o limită care trebuie păstrată şi recunoscută ca atare. Textul nu va fi deci integrat orizontului gândirii noastre, ci va fi văzut ca „ființă autonomă", vie. Aceasta înseamnă a înțelege că el opune rezistență, că ni se refuză, şi a-1 accepta în refuzul său, în textualitatea sa înnegurată, în tăcerea sa implacabilă. Rolul hermeneutic al cititorului-interpret aflat în fața rezervei textului, care îl respinge şi îl alienează — de un aproape intangibil sens al operei, dar şi de el însuşi deopotrivă —, pare
greu de precizat; sau el ar trebui să intre într-o stare de *perplexitate* revelatorie, de *uimire.* In locul privirii critice iscoditoare, al agresiunii cognitive, care ar încerca să ia în posesie ori să instituie, în chip abuziv, vreun *sens* anume, *uimirea* hermeneutică este o atitudine *etică* (în accepțiune aproape levinasiană) față cu autonomia ontologică şi semantică a ficțiunii. Semnificativ e în acest context un eseu critic de tinerețe, datând din 1930, şi intitulat *Poezia retorică si Walt Whitman,* în care Ionescu definea, în chip paradoxal, poezia drept „iubire şi uimire față de tine ca față de un altul; față de un altul ca față de tine". Privirea hermeneutică ar trebui astfel o dată în plus să confrunte în chip *etic* opera literară, să o recunoască în libertatea ei, ca pe o *persoană.* Această teorie modernă a lecturii critice îl apropie pe Ionesco de noțiunea *dialogică* a lecturii pe care o dezvolta în hermeneutica sa Hans-Georg Gadamer, dar şi de scepticismul hermeneuticii filosofice contemporane a lui Stanley Cavell. In concepția lui Cavell, a înțelege hermeneutic o piesă shakespeareană înseamnă nu atât a-ți propune să cunoşti şi să explici un impersonal obiect de cercetare, cât a te confrunta cu un Celălalt al ficțiunii *reale,* cu o altă *persoană* autonomă. Iar întâlnirea cu *persoana* textului din fața ta are toate datele unei „experiențe hermeneutice", în care textul provoacă o inversare dialectică a rolurilor. Până la urmă, atât în concepția gadameriană, cât şi la Cavell şi, în fine, la Ionesco, textul e cel ce ne citeşte pe noi, oferindu-ne ocazia unei radicale restructurări de sine, ca şi când el, textul, ar fi în postura analistului, iar noi în aceea a pacientului. Ingenuele eleve ale Profesorului din *lecția* constituie o imagine emblematică a „sensului" textelor ionesciene, unul mai degrabă *închis, îngropat* în magma discursivă a „tragediei limbajului"; ori numai uitat, rătăcit în vreo trapă textuală, şi menținut în general secret, în acord cu o poetică gotică a misterului şi a moralei oculte. *Misterul,* păstrat deopotrivă de „ființa" textului şi de propria noastră renunțare sau autolimitare cognitivă în raport cu textul, nu face decât să adăpostească şi, deci, să perpetueze existența *sensului;* chiar şi atunci când el este, ca în *Amedeu sau cum să te debarasezi,* un „cadavru" cu identitate incertă, de obsesia căruia, ca hermeneut ori cititor ingenuu, trebuie *să te debarasezi,* fiindcă, pur şi simplu, *nu ai ce face cu el.* Ca în cazul cadavrului din *Amedeu...,* sensul iese afară din *scenă,* adică afară, sau la suprafața textului ionescian, devenind *imponderabil.* Misteriosul Mallot din *Victimele datoriei* nu va putea fi nici el, în fond, niciodată găsit, după cum nici Ucigaşul „fără simbrie" nu i se va mărturisi vreodată lui Berenger.
Am interpretat caracterul alienant, straniu, de *străin sui-generis* (chiar în sensul radical de *alien,* adică de extraterestru) al genericului personaj *eng/e*^ ^ ^" Ionesco ca fiind, pe de o parte, un semn al ficțiunii suficientă sieşi, în *stranietatea* ei fundamentală în raport cu realitatea. Pe de altă parte, el ar putea codifica o teorie a interpretării, semnalând o posibilă ipostază a cititorului, unul fie interior textului (ca Berenger), fie exterior lui. Acesta e silit să adopte, în fața unui astfel de teatru, postura de *alien* el însuşi; o postură similară cu aceea pe care filosofii analitici W.V.O. Quine şi Donald Davidson o numeau „traducător radical" şi, respectiv, „interpret radical". In fața operei sale, Ionesco însuşi se comportă ca un „englez", un „interpret radical" al propriei creații care se autonomizează *ca ființă.* Postura lui poate fi descrisă metaforic prin formula simultană a *descotorosirii, debarasării* de sine ca de un „cadavru", şi a *îmbrățişării* Celuilalt din sine, a unui eu ficțional, după modelul parabolei ciobanului care, în *Improvizație la Alma sau cameleonul păstorului,* îmbrățişează un cameleon. Pe de o parte, Ionesco — metapersonaj pătruns în mod cvasi-fraudulos, în *Improvizație la Alma...,* în interiorul ficțiunii, întocmai ca protagonistul cervantesc —, pe de altă parte, cititorul ori criticul operei sale se află într-o situație oarecum asemănătoare celei în care se afla, în opinia lui Davidson, şi Joyce în *Finnegans Wake.* Joyce ne-ar readuce, în opinia lui Davidson, înapoi la bazele şi la originea comunicării. El pare să-şi propună să ne aducă în postura lingvistului venit în mijlocul junglei cu scopul de a lua acolo contact cu o nouă limbă şi cu o cultură inedită, de a-şi asuma perspectiva unui străin, a unui exilat. Iar noi, ascultătorii sau cititorii lui, ne familiarizăm treptat cu metodele pe care el ni le-a transmis şi, în acelaşi timp, ne descoperim îndepărtați, plasați la o anume distanță de propriul nostru limbaj, de eurile noastre obişnuite şi de societatea noastră. Devenim deci nişte cititori care ajungem să-1 urmăm pe Joyce ca exilați sau marginalizați... Ionesco este şi el situat într-o poziție excentrică, alienată, față de p,ropria lume ficțională bântuită de *străini,* de *englezi.* Tot un interpret radical ar trebui probabil să devină şi cititorul ori criticul de ocazie al operei ionesciene. Până la urmă, chiar şi personajul-autor ajunge, hipnotizat, în chip donquijotesc, de propria ficțiune, *englez* printre englezi.
Sensul imanent operei e deci fie *secret,* păstrat în criptonime de tip „Mallot", fie survine dinspre Celălalt din text. Asimetria şi ireversibilitatea relației eu - Celălalt instituie o fisură în subiect şi, de aici,
provine şi adevărul nerelativ, transsubiectiv, universal deci, al ficțiunii: „In acest universal, în această extraconştiință — spune Ionesco în *Prezent trecut, trecut prezent* - mă aflu eu în ceea ce am esențial: aici se află esența mea ultimă". Conceptul de *extraconştiință* primeşte o accepțiune apropiată de aceea de subiectivitate interpersonală pe care gânditorul postexis-tențialist Martin Buber o desemna prin *sfera lui intre.* Pentru Ionesco,

opera de ficțiune trebuie privită de către interpret ca un Tu, iar nu exclusiv cognitiv, nu ca un obiect, ca un Es, un Acela. Atunci când lumea ficțiunii e considerată, în *Note si contranote,* ca *adevărată,* dramaturgul aderă implicit la o teorie a semanticii „lumilor posibile", a realismului modal de extracție aristotelică. Ionesco revalidează supoziția valorii de *adevăr* a operei literare, precum şi caracterul revelatoriu şi *paradigmatic* al ficțiunii dramatice. Concomitent sunt respinse şi orice contaminări ale acesteia cu accidentalul şi arbitrarul discursului istoric sau al ideologiilor de orice fel. Ionesco se apropie aici de Kendall Walton, unul dintre importanții filosofi analitici care s-au ocupat de chestiunea adevărului în lumile ficționale şi de categoria ficționalității. Adevărul ficțional poate fi pus în evidență printr-o interpretare a textului literar ca joc de tipul *de-arfi să fie.* în ordinea unei realități posibile, deci mimetice, exemplare, trăirile cathortice sunt şi ele adevărate. Condiția ontologică a ficțiunii în concepție ionesciană aminteşte teza unui alt filosof contemporan, David Lewis. într-un studiu despre *adevărul în ficțiune* (intitulat *Truth in Fiction),* David Lewis susține că nu putem găsi vreun motiv pentru a considera că aceste *alte* lumi (ficționale) n-ar exista. Dimpotrivă, ele sunt, pe un alt palier ontologic, la fel de reale ca lumile pe care le locuim noi în realitate, doar că cele dintâi nu ne aparțin nouă.
Altă dată însă, puterea referențială a cuvântului pare aproape întru totul subminată, la Ionesco, de strategii discursive deconstructive, potrivite parcă unei „anti-lumi" descentrate şi lipsite de temei, una diseminată, substitutivă şi dezontologizată, de tip Derrida. Predominante sunt însă sentințele despre organicitatea şi substanțialitatea *ficțiunii,* transcrise şi metaforic în formula Anti-Lumii din *Pietonul aerului,* de exemplu. In spirit aristotelic, Ionesco revine mereu şi mereu la ideea valorii de adevăr a reprezentării literare, care ar institui o ontologie proprie, paralelă celei a lumii reale. Chiar atunci când aparține literaturii neverosimile a fantasticului sau celei a aşa-zisului absurd, lumea posibilă instituită de ficțiune este departe de a fi falsă. Artistul ar trebui să fie,
după Ionesco, îndeajuns de obiectiv sau, în orice caz, adevărat în subiectivitatea lui, iar opera, la rândul ei, să se impună ca un organism viu, ca o „ființă"; să fie, adică, deopotrivă invenție şi descoperire, imaginară şi reală, literatură şi adevăr. înainte de orice, ea [opera] „purcede dintr-un joc care nu e minciună. Desigur, putem respinge această operă, putem s-o judecăm drept dăunătoare, aşa cum putem să condamnăm sau să omoram pe cineva".
Atunci când literatura meditează asupra propriei condiții şi îşi autodenunță statutul iluzoriu, caracterul de ficțiune, de construct imaginar, ea încetează să mai mintă, şi se plasează dincolo de minciună, de iluzia că ar imita adevărul. Reconsiderarea ecuației platonice face ca filo-sofia şi literatura, respectiv discursul teoretic asociat celei din urmă, să poată fi considerate nu genuri distincte, ci concepte-limită, istoriile lor fiind, de altminteri, interdependente. în abordarea operei ionesciene, această interdisciplinaritate filosofie-literatură, o consubstanțialitate în fond, mi-a apărut ca fiind singura care nu permite ca *adevărul* ficțional să poată fi confiscat de analiza politică, culturală, sau de aceea doar formală, şi, totodată, singura interdependență la nivelul metodologic de natură să imprime interpretării o relevanță în ordine etică. Celălalt al ficțiunii e recunoscut câtă vreme hermeneutul formulează în raport cu opera întrebări care, chiar dacă îl privesc, nu sunt de „persoana întâi", fiindcă răspunsul pe care pot sau trebuie să-l primească nu trebuie să depindă de subiectivitatea celui care le formulează. Etica interpretării este în acest caz ea însăşi o chestiune de metodologie, căci orice concept care oferă o viziune asupra a ce ar trebui să semnifice textul este non-etică prin aceea că instituie „lumea" textului aprioric, fără a ține seama de ceea ce ea deja este. Non-etică este şi unilateralitatea perspectivei, care tinde să-şi subsumeze ființa vie a operei. De pildă, lecturile deliberat anti-estetice ale lui Ionesco sau ale oricărui alt autor, mai puțin „absurd", pornesc de la prejudecata postmodemă după care concentrarea asupra trăsăturilor formale ne-ar distrage atenția de la implicațiile politice ale textului. De fapt, această politizare a interpretării, încurajată de hermeneutica contemporană a „resentimentarilor", produce analize la fel de unilaterale precum cele mai timpurii, pe care pretinde că le corectează. De aceea, am considerat necesară, în abordarea lui Ionesco, o reconciliere a analizei estetice, intrinseci, cu aceea politică, extrinseca, subliniind concomitent fundamentarea, întemeierea filosofică a ambelor. Aşa se face că un concept de

analiză culturală şi de mentalitate, *evreitatea,* ori identitatea iudaică a lui Ionesco va deveni, pe parcursul demonstrației mele, un instrument de analiză estetică şi de hermeneutică morală. Astfel, refuzul lui Ionesco de a-şi declara propria identitate iudaică m-a determinat să analizez nu atât etnia sa reală, hibridă, cât evreitatea sa „metafizică", cea etică şi spirituală, legată de angoasa exilului perpetuu. Până la urmă, trauma scriitorului legată de această etnie interioară, secundă, metafizică, va fi parțial exorcizată printr-un nou exil, cel al ficționalizării de sine. Cel veşnic exilat din şinele său itinerant adoptă, bovaric, o identitate *cu totul alta,* străină, ficțională — cea englezească. Această perspectivă bivalentă, estetică, pe de o parte, culturală şi etică, pe de altă parte, este fructificată, de exemplu, în cadrul capitolelor *Melodramaticul Berenger pe urmele lui Ruj Blas, Donquijotismul unui postromantic, Teatrul neogotic si „fantomele " sale.*
Am considerat absurdul ca nu mai mult decât un termen ce ține de metalimbaj. De aceea, a provoca verdictul critic privind absurdul - în sine, o închidere din punct de vedere hermeneutic - şi a încerca demonstrarea caracterului nonabsurd al operei ionesciene (şi, prin aceasta, al oricărei opere de ficțiune, de altfel) constituie un prilej de a confrunta polemic scepticismul hermeneutic al celei mai mari părți a teoriei post-structuraliste

contemporane; mai exact, de a pune la îndoială premisa după care nu s-ar putea vorbi despre o interpretare „corectă" a unui text literar, fiecare lectură a textului fiind nu mai mult decât o „construcție" a unui „interpret". întreaga lucrare şi-ar putea lua drept premisă hermeneutică şi „cauză ultimă" (Aristotel) ideea prezenței unui *adevăr* semantic chiar şi într-o operă în aparență absurdă, cum e aceea ionesciană. O replică revelatorie pentru adevărul ca *sens* în limbaj şi metalimbaj este cea din eseul de tinerețe intitulat *Eu:* „Şi, oricum m-aş da peste cap, rămân acelaşi". „Vocea" aparține de astă dată nu lui Ionesco însuşi, ci textului-ființă, Celuilalt al textului. Este, acest Celălalt al ficțiunii incipiente, posibilitatea care întemeiază hermeneutul, iar nu invers. Iar interpretarea, ca reconstituire a sensului Altuia, este etică, în măsura în care perspectiva strict subiectivistă e abandonată. Circularitatea interpretării poate fi, în fine, astfel evitată. „Regele" Ionesco-Berenger sau, mai precis, *eu*-\ în toată regalitatea sa narcisistă, care devine una cu *sensul,* este un subiect raționalist şi totodată expus cerințelor Celuilalt; un subiect fisurat şi în cele din urmă regăsit, în singularitatea şi, totodată, universalitatea sa, în urma unei prealabile pierderi de sine în *tragedia limbajului* şi în scepticismul

inerent acesteia. Pentru postmoderna hermeneutică a suspiciunii, adevărul e circular, el pare un simplu mit comunitar, sau o convenție, o punere de acord a membrilor unei comunități interpretative, iar valorile sunt doar locale, parohiale. Pentru Ionesco, în schimb, aflat în postura de teoretician literar, literatura se mai naşte încă, la fel ca în concepția unor filosofi contemporani de tradiție lingvistic-analitică, dintr-un fascinant joc de-a ca şi cum, un joc care, mai presus de orice, *nu* e minciună.

O relectură a operei ionesciene, care îşi propune să treacă dincolo de sentințele critice deja clişeizate - încadrabile, aproape toate, suh,6 etichetă comodă şi suficientă de tipul: „Teatrul lui Eugene Ionesco este absurd" - şi să dezvolte, în paralel, mai multe premise explicit polemice în raport cu ionescologia franceză, anglo-americană şi românească de până acum, mi se pare, aşadar, o posibilă soluție pentru a răspunde astăzi, în era poststructuralistă, unor multiple provocări hermeneutice. Argumentația critică a acestei lucrări se doreşte mai mult decât un studiu monografic, fie el şi exhaustiv, al operei şi personalității ionesciene. Pe de o parte, relectură interpretativă urmăreşte să contureze, desigur, un portret cât mai fidel, sau, cel puțin, cât mai plauzibil, al fascinantului *personaj* Ionesco. Pe de altă parte însă, ea ridică numeroase mize teoretice cât se poate de actuale. Unele dintre acestea privesc, de pildă, demersul comparatist pentru restabilirea conexiunilor între poetica modernă a avangardei şi a aşa-zisului *absurd* şi aceea postmoderna a deconstructivis-mului şi a alterității parodice a textului. Dar analiza operei unui autor prin excelență autoreflexiv ca Ionesco este de natură să prilejuiască încercări de revizuire a unor concepte funcționale în teoria literară, istoria „ideilor literare" şi literatura comparată. Chiar faptul de a sparge, mai întâi, pojghița îndeajuns de fragilă, în opinia mea, a sentinței critice privind absurdul dramaturgiei anilor '50 şi '60 are în subsidiar, dincolo de aparența dorinței de polemici gratuită, intenția de a activa, programatic, o anume *metodă* hermeneutică - nonsceptică, nonrelativistă. Dialectica interpretativă a contestării şi reconstrucției succesive a *sensului* în abordarea textelor ionesciene va reflecta, în consecință, la nivel de *metalimbaj,* dialectica ionesciană a aparentei pierderi (sau ocultări) şi

apoi regăsiri a „regalității" aceluiaşi *sens* - îndeobşte, simptomatic decon-struit în postmodernitate - din *limbajul prim* al operei. Căci este, acest sens ori *adevăr,* ontologic şi hermeneutic, aparținând raționalistului -adeseori - Ionesco, un alt rege Berenger I reînviat, prin reconstrucție argumentativă. Tema deconstrucției şi, apoi, a reconstrucției, la Ionesco, a subiectului unui *cogito* cu ascendent cartezian, creator de sens ontologic, va fi amplu tratată în capitolul ultim, cel despre reînvierea tragediei, despre *Noua poetică a tragicului* şi oscilația „eroului" tragic ionescian între scepticism şi raționalism.

Dramaturgia şi proza memorialistică şi eseistică ale lui Ionesco vor fi considerate, astfel, nu atât ca obiecte de cercetare cu regim autotelic, cât mai ales ca pretexte argumentative ale unor „studii de caz", relevante, deci, pentru o mai cuprinzătoare dispută teoretică, aceea dintre „subiec-tivişti" şi „raționalişti". (Această fundamentală dihotomie tipologică, una care se repercutează, în prezent, din discursul filosofic, în acela de estetică şi teorie literară, aplicat domeniului „umanioarelor", îi aparține filosofului raționalist contemporan Thomas Nagel). Ele se pot dovedi simptomatice pentru nevoia de a regândi criteriile de (re)canonizare, respectiv (de) canonizare ale fenomenului literar şi teatral în general, şi nu mai puțin ale unor categorii şi forme estetice consacrate, sau chiar ale unor radicali tipologici şi epistemici, puşi în evidență de arta literară şi teatrală. în acelaşi timp însă, cercurile hermeneutice ale prezentei propuneri de lectură critică nu vor eluda nici schimbările de mentalitate şi de „ideologie" înregistrate în sfera *studiilor culturale* contemporane, iar diversele perspective interpretative adoptate, în fond complementare, pun în evidență o anumită, necesară, interdisciplinaritate, pe care am considerat-o adecvată în abordarea unui autor proteic cum e Ionesco, deopotrivă dramaturg, prozator, poet, cronicar literar, teatral şi plastic, memorialist, eseist, chiar pictor, uneori, şi, nu în ultimul rând, teoretician al propriei creații.

într-o perioadă dominată de scepticismul relativist în interpretare, *axiologia* intrinsecă oricărei relecturi orientate hermeneutic ar trebui, cred, readusă în discuție mai mult ca oricând, aşa încât diversele grile critice adoptate să devină cât mai flexibile în a reflecta, printre avatarurile inter-textuale şi parodice ale discursului literar şi ale celui teatral postmodern, canonic sau necanonic, *matricea* lor mentală invariabilă, structura lor originară,

arhetipală. Numai astfel ideea, astăzi tot mai mult relativizată, de
13
valoare estetică poate fi reinvestită cu sens ontologic. Ionesco nici nu ar putea fi el însuşi interpretat adecvat, de altminteri, decât în raport cu un *adevăr* raţional *nerelativ,* ontologic şi, de aici, şi estetic, la care propria-i operă îşi propune să se conformeze, chiar şi prin parafrază parodică, precum la un principiu dotat cu autoritate universală. Semnificativ e faptul că scriitorul ţine să-şi facă publică în repetate rânduri ostilitatea faţă de relativismele contextualizărilor istorice, politice, ideologice în interpretarea unei opere, de vreme ce, în opinia sa, asemenea contextu-alizări şi perspective reducţioniste, „comunitare", locale, nu reflectă caracterul *universal* şi reprezentativitatea *general umană* a creaţiei respective. Deşi nu ezită să deconstruiască parodic falsa raţionalitate găunoasă a „logicienilor" de tipul celui din *Rinocerii,* Ionesco va considera totuşi, în ale sale *Note şi contranote,* că în interiorul existenţei totul se dovedeşte a fi logic, că nu există absurd. în plus, nu o dată el îşi recuză calitatea de dramaturg al absurdului. După cum, în glosele sale eseistice, Ionesco pare să se situeze, adeseori, chiar pe o poziţie tranşant raţionalistă, asemănătoare celei a unui filosof ca Thomas Nagel, pentru care „ultimul cuvânt în disputele filosofice privind obiectivitatea oricărei forme de gândire trebuie să aparţină unor idei necondiţionate despre realitatea lucrurilor, unor gânduri care persistă oricât de mult am încerca să ieşim în afara lor sau să le considerăm nişte simpLe dispoziţii psihologice întâmplătoare". Neputând ieşi, întocmai ca Descartes, din cercul unor gânduri *obiective,* care i se impun prin adevărul lor nerelativ, Ionesco (alias Berenger) recurge, în piesele sale, la o parodie cât se poate de *serioasă* totuşi, ea fiind menită să mântuie, până la urmă, de scepticism şi de absurd. Tot aşa cum şi discursul fulminant, ori, dimpotrivă, plicticos, al pasionalului Pompier mântuie cât de cât, fie şi pentru o fărâmă de timp „cartezian", perso-najele-păpuşi din *Cântăreaţa chealâ* de *moartea* lor aparentă: „Graţie dumitale, am petrecut un sfert ceas cu adevărat cartezian", îl complimentează mucalită Doamna Martin pe Pompier.

Primele două capitole *(în război cu generaţia* şi *In anticamera ficţiunii)* încearcă să recompună, din comentariul unor „fărâme" epistolare sau de jurnal, din cronici literare şi eseuri ionesciene, ceea ce am numit
14
„ficţiunea *eului* hipertrofiat" al tânărului Ionescu din România anilor '30 şi din primii ani ai exilului său în Franţa, când scriitorul, pe atunci fără „operă", se pronunţa vehement pro şi contra exceselor de atitudine politică antidemocratică ale generaţiei criterioniste, dar şi pro şi contra *literaturii,* opunând-o, cu exaltare avangardistă, „adevărului" *vieţii.* Extrem de revelator pentru destinul îngemănat al „fiinţei de carne" şi al „fiinţei de hârtie" numită Ionesco mi s-a părut faptul că exilul concret, biografic, al viitorului autor al unei dramaturgii de anvergură universală este urmat, cu necesitate parcă, de ceea ce aş desemna ca fiind *exilul în ficţiune* al scriitorului. Abia după exilul, ori, mai degrabă, reîntoarcerea sa în „ţara mamii", Franţa, Ionescu renunţă, chiar şi numai temporar, la proiecţia bovarică a propriului *eu* orgolios şi negativist, şi se (auto)ficţionalizează. Altfel spus, se „exilează", în sfârşit, din literatura jurnalieră în aceea dramatică. Oscilaţia între identitatea biografică şi identitatea ficţională, între eul biografic şi cel ficţional (reprezentative fiind pentru cel din urmă personaje autobiografice şi ele în mare măsură, ca Berenger, dar şi Jean, Jacques, sau Ionesco însuşi, în *Improvizaţie la Alma sau cameleonul păstorului),* poate fi depistată în alternanţa permanentă a discursului memorialistic cu acela dramatic şi eseistic (sau chiar pictural) pe tot parcursul carierei ionesciene, de la A[r]»-ul tinereţii la *Decouvertes* (1969), *Voyage che^ Ies morts* (1980), sau *Le Noîret k Blanc* (1981). Dramatică în ea însăşi, trecerea de la „ţara tatălui" - una geografică şi mentală, deopotrivă - la „ţara mamii" este în fond transpusă metaforic în deambularea subiectivităţii ionesciene printre mai multe identităţi *etnice,* pe măsură ce scriitorul le interiorizează ca atare (cea românească, cea franceză şi, în fine, menţinută cvasisecretă multă vreme, cea evreiască, dar şi identitatea adoptivă, „englezească", adică în primul rând ficţională, a protagoniştilor săi), identităţi care sunt totodată şi *etice* şi *religioase.*

Cel de-al treilea capitol, intitulat *Identitatea „englezească" a lui Ionesco,* analizează tocmai aceste deconcertante grefe identitare, „englezeşti", interpretabile, în opinia mea, ca simptome ale procesului de ficţionalizare tot mai accentuată a discursului autobiografic ionescian. Capitolul al patrulea, *De la morala iudaică la scepticism,* demonstrează, în schimb, pornind de la un motto pe care l-am selectat din eseistica, plină de un poetic scepticism, a lui R. W. Emerson, faptul că *subiectivitatea* dramatică devine şi *o matrice a problematizării etice.* Atitudinea morală a responsabilităţii faţă de semen, una de evidentă extracţie iudaică, deosebită de morala rigidă a
15
conformării unor principii apriorice, se însoţeşte în textele ionesciene cu scepticismul structural, care fie contrapunctează, fie consolidează, paradoxal, poziţia etică asumată. Comparaţia între tezele sceptice şi de atitudine etică ale memorialisticii eseistice a lui Ionesco şi cele aparţinând unui faimos fenomenolog contemporan de formaţie spirituală iudeo-creştină precum Emmanuel Levinas, ori cele ale unui hermeneut şi filosof sceptic precum Stanley Cavell, mi s-a impus în acest context de la sine. Comentarea în paralel a textelor acestor autori mi-a permis să tranşez câteva dintre complexele conexiuni ideatice existente între etica responsabilităţii şi a dialogului cu *Celălalt,* prioritar adusă în discuţie în contextul actualei „filosofii morale", pe de o parte, şi teoriile scepticismului cognitiv şi hermeneutic po stmodern, pe de altă parte.

De la secțiunea a cincea, *Memorialistica —' între deconstructivism si misticism apofatic,* care îi plasează pe Ionesco şi Derrida, deopotrivă, în şi dincolo de deconstructivism, urmată de capitolul intitulat *Melodramaticul Be'renger pe urmele lui Ruj Blas* - tidu ce mi-a părut relevant pentru melo-dramatismul structural al operei ionesciene şi pentru raportul ei intertex-tual de „iubire-ură" cu paradigma scriitorului-geniu Victor Hugo -, şi ajungând până la mai extinsele secțiuni *Donquijotismul unui postromantic, Teatrul neogotic...* şi, în fine, *Pentru o nouă poetică a tragicului,* studiul glosează pe marginea unor corelative la mult invocatul absurd, clasabile ca tot atâtea categorii alternative în raport cu acesta. Ceea ce, în legătură cu un dramaturg contemporan ca Peter Handke, exegeza a numit teatru „postdra-matic" poate fi identificat, deja, la Ionesco, în coliziunea, reciproc decon-structivă, a unor coduri ale reprezentării cum ar fi tragicul, comicul, miraculosul de sorginte suprarealistă, fantasticul oniric, melodramaticul, goticul, sublimul. Ele apar, la dramaturgul şi teoreticianul formei hibride a *farsei tragice,* ca tot atâtea categorii ale interdisciplinarității culturale şi ale „corporalității" discursului cotidian, etic, estetic, metafizic, dramatic, dar şi teatral, spectacologic, deopotrivă.
Intertextualitatea — conştientă şi, aş adăuga, chiar mai profundă, inconştientă - a teatrului ionescian devine ostentativă prin recursul la *parodie,* ca (anti)metodă care provoacă hermeneutica de sine a dramaticului. Autosubminarea parodică a canoanelor formei dramatice se realizează grație mişcărilor seismice ale „mecanismului teatral", care este lăsat, cum se precizează în *Note şi contranote,* să funcționeze în gol. (Un subcapitol al lucrării mele se intitulează, nu întâmplător, *Teatral vs. dramatic).*
16
Un al zecelea capitol, inexistent în mod autonom, dar ale cărui linii argumentative le-am diseminat, de fapt, în întreaga lucrare, ar putea avea ca tidu, de exemplu, *Adevărul ca sens în limbaj şi metalimbaj, sau „regele" Ionesco-Be'renger regăsit.* Regalitatea sensului se reconstituie printr-o lectură autoparodică, una care face „tabula rasa" din literatura şi critica de până la ea, dar numai pentru a le putea reîntemeia. „La urma urmelor, eu sunt pentru clasicism", declara în 1956 autorul de altă dată al lui *Nu,* el neezitând să spună astfel, în sfârşit, *da.* în ordinea, doar aparent „mincinoasă", a adevărului ficțional, Anti-lumea unui autor care îşi înfrânge propriul scepticism este paradoxalul semn al acestui *da.*
17

ÎN RĂZBOI CU GENERAȚIA

Umblu în pădure; părăsit în pădure ca piciul şi frații lui. Este vreunul care a semănat pietre pe drum să regăsim casa părintească? Sau a semănat pâine p au mâncat-o păsările? E noapte fi urlă fiarele. Nu mai putem sta aici. Şi nu avem încredere în lumina care e poate fereastra tatălui, poate fereastra căpcăunului.
Eugen Ionescu, *Lateral*
Patria însăşi ar trebui să nu mai fie țara tatălui, ci țara mamii. In felul acesta poate trece, de pe planul politic, pe un plan liric. Numai aşa putem ajunge la dispariția spiritului politic.
Eugen Ionescu, *Fragmente dintr-un jurnal*
intim, Paris, 19 martie 1945
19

Modul patetic şi plin de amărăciune totodată în care Eugen Ionescu se raporta retrospectiv, într-o scrisoare de la Paris către Tudor Vianu - datată 19 septembrie 1945 -, la „fudula «tânăra generație»" este cu totul simptomatic pentru succesiva sa solidarizare, respectiv, desolidarizare de „criterionişti". Dacă generația lui Tudor Vianu s-a dovedit a fi, în opinia lui Ionescu, „mult mai norocoasă", „mai solidă", în schimb, „noi am fost nişte bezmetici, nişte nenorociți. în ceea ce mă priveşte, nu-mi pot reproşa că am fost fascist. Dar lucrul ăsta li se poate reproşa aproape tuturor celorlalți: Mihail Sebastian îşi păstrase o minte lucidă şi o omenie autentică. Ce păcat că nu mai este. Cioran e aici, exilat. Admite că a greşit, în tinerețe. Mi-e greu să-1 iert"[1].
Cât despre Mircea Eliade, Eugen Ionescu îl consideră „marele vinovat", denunțând însă, imediat, covârşitoarea influență nefastă a lui Nae Ionescu asupra strălucitei generații a Criterionului. Eliade, Cioran, Noica, Vulcănescu, Haig Acterian, Mihail Polihroniade se numără cu toții printre „victimele odiosului defunct Nae Ionescu. Dacă nu era Nae Ionescu (sau dacă nu se certa cu regele) am fi avut, astăzi, o generație de conducători valoroasă, între 35 şi 40 de ani. Din cauza lui, toți au devenit fascişti. A creat o stupidă, înfiorătoare Românie reacționară"[2]. înfierând opțiunile politice ale multor membri ai generației, care, seduşi de personalitatea mefistofelică a lui Nae Ionescu, s-au lăsat uneori contaminați de ideologia extremei drepte, Eugen Ionescu descifrează în eşecul criterio-niştilor o imensă farsă tragică, regizată de fatale şi inviolabile legi oculte:
Fatalitatea îi urmăreşte pe toți — şi pe cei care nu s-au lăsat prinşi de stupiditate şi nebunie, şi pe cei rămaşi luciei. Accidente absurde şi misterioase s-au ivit, i-au aruncat şi pe ei dincolo: o bubă pe Alexandru Vianu, un şofer beat pe Sebastian. Se integrează şi ei în destinul comun, sunt tainic solidari.[1]
El nu uită să sesizeze aici acea ironie a destinului care, cruțându-1 pe „impresarul" Criterionului, Petru

Comamescu, a adâncit astfel golul din jurul lui.
„Soluția oricărei «salvări» colective îi produce numai o evidentă oroare. Şi ideea de grup literar îi rămâne mereu străină, impracticabilă"[4], afirmă sentențios Gelu Ionescu despre tânărul autor al lui *Nu.* Şi totuşi, chiar şi cele mai „războinice" mărturisiri ionesciene la adresa criterioniş-tilor şi a „tinerei generații" a anilor treizeci reuşesc întrucâtva
sa
21
flexibilizeze şi să amendeze un verdict atât de intransigent precum cel de mai sus. Dincolo de hipercriticismul său, tradus în portretele şfichiuitoare - şi uneori nedrepte în exagerările lor pamfletare - pe care cel aflat în exil le face colegilor săi de la „Criterion", Ionescu îşi recunoaşte însă, mai mult sau mai puțin explicit, o reală dependență afectivă față de această fascinantă „tânără generație":
Quand ă moi,j'ai abandonne ia pârtie etj'aifichu le câmp: chiar dacă [m-Jaş întoarce mă pot n-înrădăcina? Tot timpul i-am urât; am luptat contra lor; m-au urât şi ei — dar fără ei, duşmanii mei, mă simt singur. Hram blestemat să-i urăsc şi să fiu legat de ei: Cu cine să continui dialogul? Sunt însemnat şi eu cu acelaşi semn[1].
Emil Cioran, o altă personalitate excepțională a acestei generații hărăzită cu pasiunea libertății totale - fapt vizibil, printre altele, şi din exilul voluntar al câtorva dintre cei mai valoroşi membri ai săi: Eliade, Cioran, Ionescu, Vintilă Horia -, mărturisea, tot într-o scrisoare către Tudor Vianu, că Parisul i-a conferit o „distanță poetică față de lume"; o distanță afectivă pe care ar mai fi putut-o dobândi, poate, doar în urma unui lung contact cu marea sau cu deserturile, căci oraşul acesta „grăbeşte nemilos autocunoaşterea, oamenii îşi descoperă aici mai repede decât aiurea vidul, nefericirea sau norocul"[6].
Nu la mulți ani după ce Cioran îşi atribuia această psihologie a „deşertului" interior, al disperării ce-şi atinge punctul culminant într-o paradoxală pace lăuntrică a desprinderii de tot, atitudinea afectivă a exilatului Ionescu, în schimb, pare să fie mult mai puțin senină. Cel din urmă îşi recunoaşte, de fapt, o contorsionată relație de iubire-ură cu propria generație spirituală. Nu mai puțin agonală era, cu mai bine de un deceniu în urmă, chiar raportarea şefului spiritual al generației, Mircea Eliade, la pretențiile de autenticitate şi spiritualitate ale celor ieşiți din „mantaua" personalității charismatice a lui Nae Ionescu. Eliade, cel care, între 6 septembrie şi 16 noiembrie 1927, publicase în *Cuvântul* seria de articole programatice intitulate *ltinerariu spiritual,* atinge, în 1933, un *moment nespiritual* al său, revers negativ şi parodic al „momentului metafizic" pe care îl teoretiza, de fapt, în cursurile sale, şi profesorul Nae Ionescu. El ia în răspăr acum, într-un stil asemănător celui eugenio-nescian, toate leitmotivele spiritualității generaționiste al cărei promotor
22
şi teoretician fusese:
Domnule, îți mărturisesc că am obosit să văd pe toată lumea făcând acelaşi şi acelaşi lucru. D-ta faci «spiritualitate», cutare face «autenticitate»; unul mistică şi altul scepticism, unul exasperează lumea cu India şi altul cu America, cinci urlă despre agonie şi alți cinci despre ortodoxie, unul mai brea^ scrie apologia barbariei şi altul mai filosof sare în puț după el— ca să-şi dea iluzia că experimentează neantul. Repetăm, domnule, şi ne repetăm până la dezgust...[1] Şi, mai departe: *Suntem toți, în fond, nişte caraghioşi - şi aş vrea să-ți mărturisesc, în acest ceas de furie contra d-tale şi contra mea însumi, că mi-e silă şi mi-e milă de toată fanfaronada noastră. (...) Te urăsc şi te disprețuiesc şi pe d-ta cu aceeaşi sinceritate. (...) Altceva, nu ştiu cum să-ți spun cât de însetat sunt după altceva, complet străin de cele ce am făcut sau facem acum..?*
Ivită parcă dintr-un fel de nevroză de destin, această reacție de distanțare temporară a lui Eliade în raport cu reperele itinerariului spiritual, repere pe care singur le fixase (noul diletantism, trăirea directă, autenticitatea, imperativul sintezei, experiența mistică, creştinismul ortodox), nu face, la fel ca în cazul lui Eugen Ionescu, decât să fixeze şi mai bine în efigia sa ceea ce Dan C. Mihăilescu numeşte „generația '27" (după anul apariției *Itinerariului).* In plus, la autorul *Itinerariului spiritual* detaşarea vremelnică de idealurile generaționiste are, poate, rolul unei terapeutici paradoxale, al unei otrăviri încete — un mitridatism, aş putea spune —, dacă ne gândim la faptul că itinerariul eliadesc a traversat, până la urmă, bolgiile infernului gardist. Dacă Petru Comarnescu, organizatorul Crite-rionului, denunța, în 1933, „falsa poziție a celor de dreapta"[9] - printre care se aflau Nae Ionescu, Mircea Vulcănescu şi Constantin Noica -, Mircea Eliade ajunge, dimpotrivă, să confere, în 1937, revoluției spirituale pe care tocmai el o inaugurase cu un deceniu mai devreme „o finalitate politică legionară [pe] care, de fapt, atunci nu o avusese"[10].
Lumina inchizitorială pe care Eugen Ionescu o aruncă, la rându-i, asupra generației '27, de care îl desparte acum o distanță temporală şi spațială, dar, mai presus de orice, una afectivă, lasă să se întrevadă, totuşi, în acidul şi disperatul său discurs epistolar, câțiva radicali tipologici ai itinerariului generaționist. Un astfel de radical tipologic specific acestei generații, de care Ionescu pare ulterior să se dezică, este, mai întâi,
23
tinerețea spirituală, eterna sa superbie adolescentină, care face să răbufnească şi în epoca scrisorilor (1942-1946) binecunoscutul ton agresiv, iconoclast, dar deopotrivă exorcizator, din *Nu* (1934): „Am rămas tot un «băiat frământat»", îi scrie lui Tudor Vianu de la Vichy, în 5 noiembrie 1942, autorul *Vieții groteşti şi tragice a lui Victor Hugo.* într-o scrisoare tot de la Vichy, datată 23 decembrie 1943, starea de perpetuu adolescent e văzută de Ionescu iproape ca un handicap, sau cel puțin ca un dureros contratimp afectiv şi spiritual, unul nu mai puțin asumat însă cu o luciditate autopunitivă:

Abia acum mă trezesc dintr-wn soi de maladie morală lungă, dintr-un fel de paralizie spirituală. Dar maşina e ruginită. Şi ce să fac? E ridicul să mai fiu adolescent.

încercând deci, cu o ură cumva prea înverşunată şi ostentativă pentru a nu fi suspectată de teatralitate, să se distanțeze de criterioniști, Eugen Ionescu ajunge tocmai sâ-şi redescopere, nealterate, câteva dintre involuntarele afinități temperamentale şi de vârstă adoptivă cu aceştia. Tinerețea, de pildă, este emblema spirituală inconfundabilă a lui Nae Ionescu însuşi, el dăinuind, după expresia părintelui Andre Scrima, *„pentru şi prin* tinerețe", într-o dezinvoltă şi provocatoare „complicitate cu tinerețea"[12]. La rândul său, Cioran, revoltat de acuza de pornografie care i se adusese literaturii lui Eliade şi de amenințarea eliminării acestuia din Universitate, vituperează, în *Vremea* din iunie 1937, împotriva „bătrânilor". Textul său se constituie într-un pamflet sângeros, cu accente swiftian-dostoievskiene, în care gerontofobia atinge cinismul patologic. Iată câteva mostre din acest articol intitulat *Crima bătrânilor*: „O noapte a Sfântului Bartolomeu printre anumiți bătrâni e singura salvare", sau: „Interesul nostru e să le accelerăm agonia şi din milă să nu-i mai condamnăm la viață"[13].

Prin şi dincolo de vocația *tinereții* — cea reală sau, mai apoi, cea adoptivă —, care nu e decât un prim simptom al unui complex de atitudini spirituale ce poate fi descris prin termeni ca *autenticitate, trăire* şi *experiențialism,* Eugen Ionescu ni se revelează, chiar în aceste scrisori de renegare a solidarității sale generaționiste, ca un gânditor *organic,* adică un om care gândeşte cu „biologia" sa cu tot, meditațiile fiindu-i tot atâtea revelații ale durerii, conform unei emblematice formule cioraniene. în *Pe*

24

culmile disperării, carte apărută în acelaşi an, 1934, cu *Nu* -ui ionescian, Cioran îl prefera omului abstract pe omul organic:

în fața omului abstract, care gândeşte pentru plăcerea de a gândi, apare omul organic, care gândeşte sub determinantul unui dezechilibru vital, şi care este dincolo de ştiință şi dincolo de artă. (...) Nu s-au convins, încă, oamenii că a trecut timpul preocupărilor superficiale şi inteligente şi că este infinit mai importantă problema suferinței decât a silogismului...[u]

Dihotomia silogism (filosofie) / suferință (trăire) este speculată polemic şi de către tânărul Ionescu într-un eseu intitulat *Contra literaturii,* apărut în *Facla,* în 1931:

Ieri, nestăpânitul meu chiot de bucurie, prietenule, şi, astă%, umerii tăi zguduiți nebuneşte de plâns mă înfrățesc cu tine cum nu m-a înfrățit nici un discurs, nici o deliberare şi nici o logici.

într-un micro-eseu din *Discobolul (mai* 1933), Cioran stigmatiza la rândul său uscăciunea şi vidul lăuntric al oamenilor aşa-zişi inteligenți, pledând pentra gânditorul „existențial şi organic, acela pentru care gândul este necesitate şi risc"[16].

Revendicindu-se de la voința nietzscheană şi de la amoralismul filosofului de Ia Sils-Maria, de la omul abisal al lui Dostoievski, de la „fervoriîe" lui Gide, de la aşa-numita filosofie a vieții sau de la papiniana „masculinitate", devenită, la Eliade, „apologia virilității", membrii generației '27 se pronunță cu toții pentru o organicitate a gândirii agonale, zbuciumate, pusă sub semnul unui fertil „dezechilibru vital". Dar poate cel care a reuşit să le inducă sau să le actualizeze tuturor - de la Eliade la Cioran, Mihail Sebastian, Stelian Mateescu, Mircea Vulcănescu, Constantin Noica, Arşavir Acterian, Petre Țuțea şi, nu în ultimul rând, Jeni Acterian - nevoia unei gândiri organice şi, prin aceasta, pretins autentice, rămâne tot socraticul profesor de metafizică şi istoria logicii, adică diabolicul Nae Ionescu. într-un articol encomiastic, scris cu ocazia împlinirii a treizeci de ani de la moartea lui Nae Ionescu, Fr. Andre Scrima invoca prezența charismatică, devenită legendară, a profesorului. Cel din urmă este elogiat de monograful de mai târziu al „rugului aprins" pentru „coerența" aparte a gândirii sale, „de un alt ordin, anterior «sistemului»", precum şi pentru

25

organicitatea acestei gândiri, „în virtutea căreia spiritul viu sparge efectul de oglindă al reflecției subiect-obiect ce-1 închide în țarcul unei cunoaşteri filosofice de-finite şi se afirmă drept veghe liberă..."[17]. Chiar „graiul scris" al profesorului este, în viziunea apologetică a lui Scrima, o organică împletire a cuvântului cu dezvăluirea de sens, „rostirea" sa genuină având un surprinzător aspect de „impersonalitate". Atât de controversatul, astăzi, mentor al generației - a cărui aşa-zisă spontaneitate la cursuri era, în fond, iscusit regizată, şi a cărui originalitate în gândire şi argumentație lăsa adesea de dorit[18] - exercita însă asupra tânărului său prozelit de atunci fascinația unei „superbe inteligențe mereu în act". Grație acestui har al său, afirmă Scrima, „Nae lonescu adulmecă tăcerea şi ne îngăduie să presimțim ce autenticitate îl bântuia"[19]. O evocare similară a Profesorului, ca personaj de un farmec mefistofelic, chinuit de nelinişti şi propovăduitor de paradoxuri existențiale, dar tocmai prin aceasta, chipurile, cu atât mai autentic, este realizată de întâiul său discipol la acea vreme, Mircea Eliade, atât în romanul *Gaudeamus,* cât şi în *Memoriile* sale. (Nae lonescu este, de altminteri, şi modelul unor personaje literare, precum Ghiță Blidaru, din *De două mii de ani,* al lui Mihail Sebastian, sau Logicianul, din *Rinocerii* lui Ionesco).

Apanaj al gânditorului organic, *autenticitatea* este punctul de intersecție al mai multor coordonate ale programului generaționist: mai întâi, ceea ce Ion Ianoşi, referindu-se la mentorul generației, Nae lonescu, numea „hipertrofia raportării personalizate la lume"[20], sau, altfel spus, tendința de hipertrofiere a eului, în scopuri de obicei polemice şi persuasive, în virtutea acesteia, cam toți membrii generației, prozeliți febrili ai filosofiei „lirice" a lui Nae lonescu, scriu jurnale şi eseuri, marcate deopotrivă de „preocuparea pentru concret" şi de metafizica preocupare pentru *destin,* mai întâi cel personal, apoi cel etnic. Ei aparțin cu toții unui existențialism *avânt la lettre,* cum s-a spus, căci abordează în mod nesistemic şi nedogmatic raportul esență - existență,

transcendent -imanent, conştiinţă - existenţă, apoi libertatea sau, dimpotrivă, „prizonieratul" metafizic, devenirea sinelui autentic în relaţie cu ceilalţi, autenticitatea trăirii şi experienţialismul profund, definite prin confruntarea individului cu angoasele şi „revelaţiile" durerii, disperarea extremă şi, până la urmă, eliberatoare - mai abisală parcă decât avea să fie mai târziu „greaţa" sartriană -, eul etic, cel estetic şi cel religios (pentru a prelua distincţiile kierkegaardiene), precum şi eul demonic şi cel *trage* şi eroic etc.

26

Revenind deocamdată la ceea ce aş numi vocaţia egotismului, ea este firesc contrapunctată însă, în anii treizeci, de vocaţia spectaculară, a ieşirii ostentative şi, nu o dată, aproape scandaloase din sine, regăsibilă deopotrivă la Nae Ionescu, Emil Cioran, Eugen Ionescu sau Petre Ţuţea.

Acest balans narcisiac al eului între manifestări implozive şi explozive primeşte, la corifeii generaţiei '27, un plus de autenticitate atunci când este aureolat de ceea ce Petru Comarnescu, într-un articol apărut în *Vremea* din 10 ianuarie 1932, numea „euforie metafizică". Alături de experienţa religioasă, de pornirea mistică şi de ritul magic, euforia de ordin metafizic constituia, în opinia organizatorului Criterionului, o componentă esenţială a *experientialismului,* ca fenomen-cheie al „culturii tinere româneşti"[21].

Căutând o justificare metafizică a literaturii şi existenţei cotidiene deopotrivă, Eugen Ionescu sau Emil Cioran vor ajunge să-şi legitimeze, astfel, perspectiva primordial tragică asupra destinului individual şi totodată a celui etnic. Cu alte cuvinte, euforia metafizică ar fi pentru ei -la fel ca pentru alţi membri ai generaţiei - condiţia apariţiei tragicului, adică nimbul de noblețe care face posibilă ivirea lui (e vorba de un tragic sesizabil în acelaşi timp la nivel individual şi social). Iar aura tragică pe care o dobândeşte, în anii treizeci, itinerariul individual şi colectiv al generaţiei Criterion devine o şansă de a valoriza deopotrivă avatarurile eului, ca şi pe acelea ale fiinţei etnice. Căci, aşa cum *precizează.* Dan C. Mihăilescu, această uimitoare generaţie, care urmează unui cataclism istoric şi presimte, agonic, un altul, îşi canalizează energiile în două direcţii, de altfel complementare: „asumarea românismului" şi „explozia eului". Unul dintre motto-urile criterioniştilor ar putea fi ceea ce acelaşi critic numeşte, într-o substanţială formulare sintetică, „cultul auto-expresivităţii ca supremă garanţie etno-creatoare"[22].

Voi încerca să descriu, în continuare, modul în care câteva dualităţi specifice personalităţii tânărului autor al lui *Nu - eu izolat* (narcisiac, exclusivist, negativist la adresa celorlalţi) / *eu expansiv* (teatral), *metafizic* / *cotidian,* respectiv *discurs metafizic / discurs literar, tragism* / *cabotinism,* precum şi *tragism* / (unul agonal, venit dintr-un preaplin de vitalitate şi dinamism) / *beatitudine,* apoi dualitatea *balcanism / nonbalcanism* şi, în fine, obsesiva dualitate tematică *viaţă / moarte* - se regăsesc, de fapt, în climatul afectiv şi ideologic al „fudulei" sale generaţii, pe care, nu o dată, fie distanţat şi chiar exilat de ea, fie implicat, respirând acelaşi aer spiritual cu criterioniştii, el şi-o reneagă.

27

„Nu am nici o pasiune, nici o obsesie în afară de mine: eu, care-mi sunt gloria, bucuria, suferinţa, viaţa, moartea! (...) Nu mă pot devota. Aceasta e marea mea tragedie: na mă pot devota. Mă plasez în centrul de interes, de preocupări. Nu mă pot transcende. Nu mă pot părăsi, uita, azvârli"[23], recunoaşte Eugen Ionescu, cu ostentaţie patetică, în *Nu.* Sau, într-o însemnare din 1935, intitulată *Eu* — titlu deloc surprinzător pentru cel care vedea în vocaţia sa narcisiacă unicul panaceu, chiar dacă ridicol, împotriva omniprezentei spaime de moarte —, Eugen Ionescu adaugă:

Viaţa e plină de lucruri inexplicabile. Dar, mai ales, e plină de mine. (...) Dumneavoastră puteţi să mă aplaudaţi, să mă scuipaţi, să mă divinizaţi sau să mă linşaţi. Substanţa mea este unică, indivizibilă. Şi, oricum m-aş da peste cap, rămân acelaşi. Din orice parte m-aţiprivi, eu sunt acelaşi.

In plus, incendiara parte întâi a lui *Nu* se intitulează *Eu, Tudor sirghezj, Ion Barbu şi Camil Petrescu,* şi e de remarcat, în ce priveşte narcisismul generaţiei '27, canalizat în scopuri în general polemice, aş spune, coincidenţa prin care Mircea Eliade, cu un deceniu mai devreme, dădea unui capitol din *Romanul adolescentului miop* titlul *Papini, eu şi lumea.* Consecinţă a eului său hipertrofiat, care nu o dată explodează, îşi iese din matcă, pentru a pârjoli totul în jurul său, negativismul paroxistic al lui Ionescu nu face notă discordantă cu ceea ce s-a numit „negativismul tinerei generaţii" (acesta fiind titlul cărţii unui alt generaţionist, Mihail Ilovici); decât, poate, în măsura în care, în războiul său „cu toată lumea", viitorul dramaturg se întoarce chiar împotriva congenerilor săi — congeneri întru ceea ce Paul Sterian numea „reactivitate negativă". în acest sens, într-un articol apărut în *Facla,* din 4 iunie 1936, intitulat *Despre generaţia în pulbere",* circumspecţia lui Eugen Ionescu faţă de propria generaţie atinge pe alocuri sarcasmul şi usturătoarea tonalitate pamfletară:

Având, de altfel, ca toţi românii şi ca Farfuridi, marota «ce va zjce Europa», ridicului Mirciulică Eliade ca criteriu al valorii tinerei generaţii dă sigiliul consacrării străinătăţii. (...) Mircea Eliade are zece prieteni «frământaţi» şi, pentru că sunt (frământaţi» (aşa a constatat din conversaţiile cu ei), aceştia sunt şi genii. Iar dacă la treizeci de ani sunt şi profesori universitari (N. Iorga a fost profesor universitar la douăzeci şi patru de ani), Mircea Eliade cade,

28

definitiv, pe spate. Trebuie să recunoaştem, cu cea mai deplină linişte, că cele trei criterii de selecţie ale lui Mircea Eliade (aprobarea străinătăţii, (frământarea lăuntrică», catedra universitară) ne dovedesc deplina... naivitate (ca să fim politicoşi) atât de caracteristică adorabilului şef al tinerei generaţi?[5]\

Motivația omniprezentului negativism ionescian — unul îndreptat fie împotriva criterioniştilor, fie împotriva „bătrânilor" - se cuvine căutată într-o complementaritate a *tragismului interior* cu *teatralitatea exterioară* a aparițiilor şi manifestărilor sale publice. Astfel, „tragismul interior" ajunge să stârnească, firesc, un efect de teatralitate, prin adolescentina dorință a tânărului Ionescu de a şoca şi de a-şi dobândi o vană şi precară celebritate de critic literar nonconformist.
în ceea ce priveşte, mai întâi, reala vocație a lui Eugen Ionescu de regizor al propriului act critic, cât şi componenta spectaculară a personalității sale, ea este remarcată încă din 1934, în campania pro şi contra Afe-ului ionescian, atât de către „bătrâni", apărători ai criticii academice, serioase (Pompiliu Constantinescu, Şerban Cioculescu), cât şi de către colegii de generație ai lui Ionescu, adepți ai autenticismului şi experiența-lismului (Mircea Vulcănescu, Petru Comarnescu, Horia Stamatu, Octav Şuluțiu, Ion I. Cantacuzino etc). Petru Comarnescu, de pildă, care votează pentru premierea cărții colegului său de generație, deşi nu ezită să sesizeze precaritatea valorică şi chiar o oarecare penibilitate a părții de critică propriu-zisă cuprinsă în ea, polemizează astfel cu întâiul detractor (în ordine cronologică) al JV#-ului, Ionel Jianu: „ ...noi am premiat-o pentru ceea ce scapă observației şi înțelegerii d-lui Jianu, care, se vede treaba, nu prea are nici simțul umorului, al caricaturii, al huzurelii tip Cocteau, al unui *tragism al farsei (farsa celui care comițând-o se trădează voit),* al confesiilor mult prea sincere"(subl. n.)[26]. Tot de pe o poziție pro-ionesciană, Horia Stamatu este înclinat şi el să asocieze metaforic abilele manevre critice din *Nu* unor imagini împrumutate din arsenalul teatral. Eugen Ionescu îi apare ca „zgândăritorul tuturor aparențelor şi trucurilor grosolane care transformă viața noastră spirituală într-un oribil simulacru", iar eroii acestei cărți sunt sfătuiți să nu se supere, ci „să-şi şteargă fardurile, să se privească în oglindă şi să se întristeze"[27]. Recenzia lui Octav Şuluțiu la *Nu* are câteva accente profetice legate de apetența lui Ionescu pentru farse tragice - gen care-1 va face atât de celebru peste aproximativ un deceniu şi jumătate -, cronicarul observând cum „tragedia neliniştii lui metafizice,
29
tragedia îndoielii de tot, până şi de propria lui persoană, ajunge - fără contradicție - o tragedie grotească sau o tragedie umoristică"[28]. Pompiliu Constantdnescu, apoi, circumspect şi plin de o ironie pedagogică parcă la adresa a ceea ce i se pare a fi imensa vanitate şi încredere în sine a tânărului Ionescu, începe însă prin a afirma vocația teatrală şi condiția tragicomică ale celui care, în *Nu,* „a izbutit să scrie cea mai autentică, mai întristătoare comedie a generației sale", când violentându-ne prejudecățile literare (chiar cele sănătoase), „fioros ca un profet", când sfidându-ne „cu hilariante tumbe de clovn, pentru galerie"[29].
în fine, cel care are intuiția limpede a viitoarei cariere de dramaturg de succes a lui Eugen Ionescu este Şerban Cioculescu. Alăturându-1 unui „retor şi cabotin al disperării" precum Emil Cioran, criticul vede în autorul lui *Nu* un „cabotin al inteligenței", dotat cu o facultate „mimetistică" remarcabilă. „Are simțul dialogului, poanta, ghiduşia bufonă", precizează Cioculescu, deci, „dacă se decide să atace comedia, la rampă, viitorul îi e deschis"[30]. în legătură cu gustul parodiei şi cu disponibilitatea mimetică, s-ar cuveni amintită aici o surprinzătoare consonanță ce se poate observa între Eugen Ionescu şi N. Steinhardt, cel care, în chiar anul IV#-ului ionescian, 1934, debutează cu o carte în aparență antigeneraționistă, *în genul... tinerilor.* Această cu totul surprinzătoare - dacă ne gândim la „fericitul" părinte de mai târziu de la Rohia - „omni-parodie", cum o numeşte Dan C. Mihăilescu, a stilului unor Cioran, Noica, Eliade, Geo Bogza, Saşa Pană şi al multor altora este însă nu atât rodul vreunei explozii a unui eu critic hipertrofiat, ca la Ionescu, ci dimpotrivă: e rodul unei dezbrăcări de sinea sa, cum spunea chiar Steinhardt, şi al unei treceri, prin simpatia imitativă, în ceilalți.
Revin la fundamentala dualitate ionesciană teatralitate (una exterioară, cabotină) - tragism interior, pentru a lua acum în discuție mai ales cel de-al doilea termen al ecuației. Atunci când îi reproşează în *Nu* lui Arghezi „insuficiența intuirei sale metafizice, eşuată în elocvență", Eugen Ionescu lansează un verdict care interesează mai puțin prin nedreptatea flagrantă la adresa poeziei argheziene. Ținând şi de regulile diabolicului joc al negațiilor şi afirmațiilor succesive ale eristicianului care Ionescu se dovedeşte nu o dată a fi, o asemenea acuză este semnificativă mai mult prin ceea ce comunică, indirect, despre chiar *eul ionescian.* Prin flagelarea critică a lui Arghezi, atât de arghezianul, câteodată, autor al *Elegiilor pentru ființe mici* nu face parcă, la rându-i, decât să se autoflageleze:
30
Tragismul interior, ca să nu se banali^e^e în teatral, cerea neapărat o repliere, concentrare în sine, de care nu s-a dovedit în stare T. Arghe^P[l].
Scriind nu atât un eseu, cât un „jurnal de critică", aşa cum remarca pe bună dreptate, încă din februarie 1934, Mircea Vulcănescu -în raportul său prezentat Comitetului pentru premierea scriitorilor tineri needitați -, Eugen Ionescu resimte el însuşi, înainte de orice, un „tragism interior" al relativității valorilor. în fond, N«-ul ionescian se nutreşte, după cum consideră acelaşi coleg al său de generație, din atitudinea sceptică provenită „din constatarea lucidă a relativității tuturor valorilor, dar în acelaşi timp din sentimentul tragic, persistent dincolo de negațiile inteligenței, al necesității unor valori absolute recunoscute ca uman inaccesibile"[33]. Putem depista, în cazul lui Cioran, acelaşi itinerariu tragic de la supralicitarea propriei individualități până la punctul în care această individualitate debordantă, văzând în sine unica valoare, chiar dacă părelnică, ajunge în imposibilitatea de a-şi construi vreun alt criteriu axiologic valid în afara sa. Despre bulversarea tragică a oricărei ierarhii de

valori, Cioran mărturiseşte într-una din scrisorile adresate prietenului său Bucur Ţincu:
Toată tragedia mea, scria el, în 4 martie 1932, *se reduce în fond la aceasta: nu mai pot ierarhica conţinuturile spirituale şi valorile de orice natură ar fi ele*[34].
Totuşi, individualitatea este resimţită ea însăşi, graţie caracterului ei de „unicitate", ca valoare, „întreg substratul vieţii interioare" constând, conform metapsihologiei cioraniene, într-un „narcisism interior"[35].
Până la un punct, sentinţele ionesciene şi, respectiv, cele cioraniene privind autoexaltarea narcisistă, urmată de neputinţa de a mai gândi în termeni axiologici, par interşanjabile. De pildă, având şi el atuul negativismului purificator, Cioran tinde să-şi extindă narcisismul asupra întregii generaţii, şi cuvintele sale, în acelaşi timp mesianice şi eschatologice, i-ar putea fi atribuite la fel de bine insurgentului critic din *Nu:*
Nu se poate construi nimic fără negaţie. Iţi dai seama de tine într-o auto-constiinţă perfectă, când elimini şi umbreşti tot ce-ţi este exterior. Ca individ, trebuie să te cre^i centrul universului, iar ca generaţie, culmea istoriei. Nu se poate trăi fără un fior divin şi fără seducţii de delir. Orice presimţire mesianică este o irupţie a infinitului în devenire, un paroxism care dilată un
31
individ sau o epocă. (...) Mitul generaţiilor depăşeşte un relativism istoric şi trezeşte o reprezentare escatol&gică. în ultimă instanţă, o generaţie cu o mare chemare se consideră încoronarea şi sfârşituP[6].
Eul cioranian îşi proiectează, prin urmare, negativismul şi agonia confruntării cu neantul asupra întregii sale generaţii spirituale, care pare de altfel să-i oglindească cu destulă fidelitate angoasele şi euforiile demonice. Dintre colegii de generaţie, revendicându-se de la aceiaşi maeştri cu Cioran (Dostoievski şi Şestov), şi exasperat fiind de „ridicolul metafizic al stării mele de om", Ionescu se dedă aceloraşi stări de dezechilibru lăuntric. Acestea nu fac, însă, decât să-i amplifice contemplaţia egotis*tă, uneori chiar printr-o autoparodie prin care Eugen Ionescu tinde, de fapt, să-şi fie propriul impresar, să ajungă la consacrarea *ionescianismului,* prin refuzul de sine şi negarea oricărei rădăcini, a oricăror filiaţii sau apartenenţe:
Literatura prea este o transcriere a torturilor şi mizeriilor mele, de care sunt prea sătul, de care intenţionez să fug şi nu să mă reîntâlnesc cu ele. N-am nici o poftă să mă lovesc, nas în nas, de mine însumi la toate cotiturile în clipa exactă când credeam că am izbutit să mă pierd. M-am săturat. Sunt plin până în gât de mine însumi?[1].
Autorul lui *Nu* scrie, după cum se vede, în 1934 deja, într-un stil inefabil, sau, altfel spus — pentru a recurge la o expresie ce va aparţine mai târziu unuia dintre personajele-spectatori din mica farsă *Formule de politeţe?* —, el scrie *eugenioneşte:*
Până când să tot alerg după mine însumi ca un cal de lemn după un cal de lemn şi, dacă mă prind chiar, să nu mă prind decât ca să mă pocnesc?[2]'
In articolul intitulat *Spiritualitate,* apărut în octombrie 1934 în *Criterion,* Mircea Vulcănescu îi integrează pe Eugen Ionescu şi Emil Cioran „spiritualităţii agonice" (alături de P. Manoliu, M. Ilovici şi I. Dobridor), adică acelei ramuri aparte a generaţiei tinere aflată „în plină criză spirituală şi revizuire de valori"[39] şi caracterizată prin luciditate negatoare şi prin îndoială tragică. Componenta agonală, conflictuală, dinamică a tragismului generaţiei '27 este vizibilă într-adevăr, cu precădere, în amoralismul teoretic, respectiv în scepticismul celor doi cu privire la axiologie, şi în jonglarea
32
lor ambiguă între teatralitatea disperării Şi autenticitatea ei. Deşi sincer disperat în lamentaţiile sale cu privire la iminenţa propriei morţi, Eugen Ionescu îşi presimte ridicolul şi, de aceea, îşi camuflează sinceritatea, mai mult din pudoare decât din irepresibila dorinţă de a epata, sub o pojghiţă subţire, transparentă aproape, de teatralitate, ba chiar de cabotinism:
Doamne, Doamne, ajută-mă, sunt foarte nefericit, îmi vine şi mie să strig ca o amurează abandonată. (...) Dumnezeu apreciază talentul literar, moralitatea, copiii de familie bună şi are o predilecţie nedreaptă pentru băieţii de popi şi şmecherii care se pocăiesc. (Lasă, lasă, că şi eu am să fac pe şmecheru'...)[40].
Pe Cioran, în schimb, disperarea pare să-1 *suspende* într-o cvasi-impersonalitate, să-1 aducă în postura unui filosof liric şi totuşi supraper-sonal, oracular, un *filosof-stihie,* aş spune; un gânditor organic, anesteziat şi golit însă, prin durere, de propria individualitate, un fel de Orator al neantului (precum va fi acela ionescian din finalul la *Scaunele).* Revelaţiile sale ajung să profeţească o apocalipsă universală, în care apolinicul *prindpium individuaiîonis* lasă locul viziunii metafizice a disperării colective, ritualice, de tip dionisiac. Aşa ar putea fi citite, în chip abisal, declaraţiile lui Cioran dintr-o scrisoare către Bucur Ţincu, datată 4 martie 1932. Pe fundalul bolii sale nietzscheene — insomnia reală de astă dată, fiindcă mai suferea şi de o boală adoptivă, ideală, bovarică, dostoievskiana epilepsie —, el suferă parcă o dionisiacă autodistrugere a sinelui până atunci excesiv de individualizat, o pierdere de sine în paroxismul durerii. Nopţile nedormite îl situează „dincolo de disperare, dincolo de limitele rezistenţei", acolo unde „toate îţi apar pe acelaşi plan, insignifiante şi nule". în continuare, Cioran i se confesează lui Bucur Ţincu despre „un sentiment astenic al vieţii", care „mă face să nu mă mai pot bucura de nimic, să mă torturez şi să mă distrug"[41].
Să ştii că, dacă voi trăi, afirmă el, *mă voi remarca printr-o atitudine extremă; voi trage fără nici o teamă ultimele consecinţe. Nu-mi mai este teamă de nici o idee şi de nici o atitudine. Aici sunt numit «cinic». Dacă cinism înseamnă sinceritate dusă la paroxism, atunci neapărat că sunt cinic. (...) Nu sunt prea tânăr, fiindcă sunt dincolo de vârste*[42].

33
Precum Cioran în disperarea insomniei sale atemporale, Eugen Ionescu se simte suspendat în propriul sentiment

de gratuitate existențială, căci pentru el critica literară este, la fel ca literatura însăşi, „un joc futil al spiritului pe temele grave"[43], joc lipsit de fior metafizic. în finalul lui *Nu,* se va elibera totuşi de disperare şi de speranță deopotrivă, pornind în căutarea unei „noi inesențialități":

Toate problemele sunt egal de importante, egal de neimportante, egal de neadevărate. După cum nu am nici un motiv definitiv, iremediabil, de a spera, n-am nici unul de a dispera. Disperarea e tot aşa de absurdă ca şi speranța. (...) Ne trebuie o nouă minciună, o nouă inesențialitate^.

Deplângând prăbuşirea creației şi criticii literare în minciună şi în inesențialitate, în haosul axiologic, *Nu-u\.* ionescian nu face, în fond, decât să denunțe acest arbitrar al judecății de valoare şi să instituie o nouă axiologie, o nouă etică a actului critic. Un asemenea demers negator - un exorcism al literaturii şi, împreună cu ea, al fantasmei morții pe care această literatură o ascunde şi o îmbălsămează în giulgiul său textual -poate fi asociat, o dată în plus, unor fraze cioraniene, ce nu ar distona ca posibile motto-uri în fața unor capitole din *Nu:*

A distruge înseamnă a acționa, a crea în răspăr, adică într-un mod cu totul special, a-ți manifesta solidaritatea cu ceea ce este. (...) Negația nu-i absență, ea este plenitudine, o plenitudine neliniştită şi agresivă. Dacă situăm salvarea în act, a nega înseamnă a te salva, a urmări un proiect, a juca un

Tragicul se manifestă, în opinia lui Max Scheler, numai prin intermediul valorilor asociate umanului, respectiv în sfera mutației acestor valori. în capitolul despre necesitatea şi ineluctabilitatea distrugerii valorilor, din cartea sa despre moarte şi supraviețuire[46], tragicul este descifrat în acel conflict care nu poate fi judecat din punct de vedere moral sau juridic şi în care valorile pozitive, acționând cu egală îndreptățire, se văd condamnate să se suprime reciproc. Condiția necesară pentru ca tragicul să existe, adică pentru ca bulversarea în sfera valorilor să se producă,

34

este, înainte de toate, prezența unui climat de fatalitate. Pe de altă parte, un hermeneut francez contemporan al fenomenului teatral, Henri Gouhier, face precizarea că fatalitatea tragică trebuie să fie, fără doar şi poate, ca în tragedia clasică, una *transcendentă**/. Numai prin raportarea la voința divină destinul eroului tragic poate interfera sublimul şi îşi poate dobândi o aulică prestanță şi altitudine spirituală.

Condiția tragică a eului ionescian din *Nu* ar putea fi apropiată, în schimb, mai degrabă de dimensiunea tragicului modern, un tragic absurd, de dincolo de tragic, ivit într-un fel de clandestinitate metafizică, adică în absența reperului transcendent. Omul părăsit lui însuşi, lăsat în voia propriei conştiințe demonice, mai poate avea cel mult şansa unui tragic al imanenței, iscat de propria conştiință înțeleasă, ca la Cioran, ca unică *fatalitate.* Prizonier al aceluiaşi principiu imanent al conştiinței, eul ionescian, acceptând să se ocupe cu jocul inutil al literaturii, nu va reuşi, prin urmare, decât să se „rinocerizeze" *avânt la lettre.*

*Doamnelor şi Domnilor, sau există Dumnezeu, sau nu există Dumnezeu. Dacă există Dumnezeu, nu are nici un rost să ne ocupăm de literatură. Dacă nu există Dumnezeu, iarăşi nu are nici un rost să ne ocupăm cu literatura. Nu are nici un rost, pentru că suntem neimportanți. (...) Pentru că murim toți. (...) înțeleg aşa de bine că nu mă puteți ajuta, că nu ne putem ajuta, că nimeni nu ne aude chiar dacă am urla cu toții, în această cutie cu chibrituri aprinsă, în care suntem. Sunt totuşi obosit de a întâlni privirile voastre şi propriile mele priviri necruțătoare, acre, seci, neumane, care parcă nu s-arji temut şi nu ar fi suferit. Privirile noastre de maimuțe**.*

Suferința confruntării cu imanența propriei conştiințe, una părăsită de transcendență, face ca spectaculosul *Nu* să nu rămână doar la nivelul unei abile demonstrații de eristică. Negativismul ionescian, legat de un demonic exces de conştiință, este consecința unei viziuni tragice asupra existenței şi literaturii deopotrivă: ambele vane din perspectivă metafizică, şi tot pe atât de neputincioase în fața spectrului morții. Fatalitatea morții nu este, pentru Ionescu, o necesitate transcendentă, ca în cazul tragicului clasic, ci ea funcționează ca lege a unui univers închis de tip grotesc; acel univers în care locul transcendenței, al voinței divine, este luat, după cum sesizează, de exemplu, Jan Kott, de un mecanism impersonal şi absurd. Puşi în mişcare de acelaşi mecanism inviolabil, soții Martin şi soții Smith, Choubert, Jean şi Berenger vor fi cu toții, de altfel,

35

precum eul ionescian din *Nu,* mai mult sau mai puțin nişte morți de vii, nişte tragicomice marionete. Supunându-se, în locul voinței transcendente, deciziei arbitrare a propriei conştiințe omeneşti preaomeneşti, tânărul Ionescu are despre condiția sa tragică o concepție cât se poate de modernă, regăsibilă, în 1955, la Camus, sau, în anii şaptezeci, la Radu Stanca. Pentru autorul *Donei]uana,* „din concepția modernă a tragediei destinul trebuie eliminat şi înlocuit cu «conştiința de sine»"[49]. în plus, eroul tragic se caracterizează, în opinia lui Radu Stanca, prin luciditate, maturitate spirituală şi vitalitate, căci el „moare sub semnul vieții, nu trăieşte sub semnul morții"[50].

Condamnat la luciditate şi nutrit de „pasiunea în imanență", provenită, aceasta, dintr-o decepție metafizică, Nae Ionescu apare şi el, în viziunea lui Cioran, ca un astfel de erou tragic. Despre acest „profesor de îndoieli", Emil Cioran afirma într-un articol din *Vremea,* din 6 iunie 1937:

Când Dumnezeu nu te-a luat în brațe, te consolezi cu dezmățul temporalității. Tăcerea divină duce pe oamenii torturați în politică. (...) De la el am învățat că existența-i o tădere p cine m-arputea opri să trag condusa că scopul vieții este chinul, auto-tortura, voluptatea satanica>ˣ.

Dincolo de justificările de ordin sofistic pe care Cioran le aduce aici gravelor deviații politice ale profesorului său, articolul reia problema condiției tragice din perspectiva raportului imanență / transcendență, problemă discutată detaliat într-un eseu din 1933, *Revelațiile durerii:* „Dacă viața este o imensă tragedie, atunci numai

acestei imanenţe a demonicului se datoreşte"[52]. O dată statuată imanenţa demoniei negatoare în existenţă, gânditorul pune pe seama conştiinţei sarcina de a converti principiul demonic în principiu tragic. Pentru ca tragicul să fie posibil, e nevoie, după Cioran, ca demonia vieţii să fie nu depăşită, ci doar diminuată. Fiinţa umană nu este, în acest caz, cu desăvârşire liberă, ci ea cade „sub determinantul unui element interior", adică sub datul iraţional al unei fatalităţi interioare, pe care conştiinţa, prin *hybris-ul* său tragic, încearcă zadarnic s-o contracarez e:

La om, eşti conştient de fatalitate, de aici, tragicul. Acesta câştigă în intensitate cu cât are ca determinant o fatalitate lăuntrică, imanentă, iar nu una transcendentă, deoarece în acest ca% ne apropiem mai mult de trist, decât de tragic.

36

După cum, în faţa obsesiei thanatice, Eugen Ionescu îşi hipertro-fiază, compensativ, propriul *eu,* făcând să explodeze, în schimb, orice posibilă ierarhie de valori (morale şi estetice deopotrivă), revelaţiile durerii - care sunt, în fond, revelaţiile neantului - îl conduc pe Cioran la părăsirea treptată a criteriilor morale. Această stare de anomie este derivată -ca la amoralistul Nietzsche, care proclamase moartea lui Dumnezeu -tocmai din teza nihilismului metafizic. Polemizând cu concepţia creştină asupra durerii şi considerând mântuirea drept o iluzie şi o imposibilitate, Emil Cioran exaltă suferinţa ca antivaloare prin excelenţă, ca mijloc de valorizare a *nihil-\Aui* însuşi. De aici, impactul tragic al conştiinţei cu sâmburele iraţional al vieţii dezminte orice „fundamentare metafizică" a unei pretinse „teleologii morale".

Aşadar, „numai cei ce vieţuiesc inconştient pot să formuleze o condamnare, deoarece criteriile morale sunt asimilate instinctiv, aşa încît absolutismul moral este caracteristic mediocrităţilor. Vieţuirea fără moral, rezultată din depăşirea moralei, este o vieţuire pe culmi"[54]. O dată în plus, viziunea tragică, dată de fatalitatea imanentă a propriei conştiinţe, are drept rezultat, ca în cazul ionescianului *Nu,* un relativism al valorilor de orice fel.

Această capacitate de a sesiza tragicul imanent vine însă, aşa cum am mai arătat deja, din vocaţia metafizică a generaţiei '27, sau din ceea ce Petru Comarnescu desemna drept euforie metafizică. In 1937, la un deceniu de la apariţia *Itinerariului spiritual,* Mircea Eliade profetiza că „epoca istorică în care ne pregătim să intrăm se va desfăşura sub semnul metafizic", adăugând că scriitorul care va dori să-şi exprime epoca va trebui „să scrie sub semnul timpului, sub semnul metafizic"[55]. în ce priveşte disponibilitatea ludică şi aparenta neseriozitate a tânărului critic Eugen Ionescu, acestea provin din conştiinţa că ar fi ridicol să se scrie vreodată un „tratat metafizic despre *Sensul critic-literar al existenţi?'*[56]. Mai mult, dacă romanul lui Max Blecher, *întâmplări din irealitatea imediată,* este elogiat ca fiind o carte „esenţial metafizică"[57], în schimb, întreaga diatribă a lui Eugen Ionescu la adresa geniului „retoric" şi, deci, superficial al lui Victor Hugo, ca şi la adresa scrierilor lui Arghezi, Eugen Lovinescu sau Camil Petrescu, are ca justificare, în argumentaţia sa polemică, o aşa-zisă lipsă de semnificaţie metafizică a literaturii acestora; şi, de aici, a literaturii şi existenţei în general.

37

De pildă, recuzând necesitatea alcătuirii unei biografii, care n-ar face decât să falsifice şi să romanţ eze viaţa unui scriitor, fără a putea ajuta la interpretarea operei, Eugen Ionescu realizează, în *Viaţa grotescă şi tragică a lui Victor Hugo*[56], o antibiografie de un caricatural care atinge nu o dată grotescul. Creat din dorinţa lui Eugen Ionescu de a demitiza autoritatea literară de orice fel şi de a dezamorsa, până la urmă, tirania literaturii înseşi, acest Victor Hugo tratat „eugenioneşte" devine un personaj literar *sui-generis.* „Familia sa", afirmă Gelu Ionescu despre personajul ionescian din „grotescă şi tragica" biografie imaginară, „este cea din care vor veni să facă parte Profesorul din *La feţon,* Nicolas d'Eu din *Victimes du devoir* sau seriile de autoritari oportunişti din alte piese"[59]. Tezismul retoric al liricii lui Victor Hugo contravine, în opinia lui Eugen Ionescu, atât raţionamentului-abstracţie, cât şi poeziei-imagine, văduvind scrisul de orice suflu metafizic genuin. Acelaşi reproş ionescian se abătea şi asupra unui poet „sonor şi hugolian" ca Tudor Arghezi, care ar fi şi el privat de spirit metafizic, în ciuda uimitoarei sale inventivităţi verbale.

în 2 mai 1940, aflat la Paris, Eugen Ionescu aborda un ton aproape oracular sau, în orice caz, destul de îndepărtat de cel parodic şi de orgoliosul negativism din perioada lui *Nu,* privind însă poezia românească tot prin prisma posibilei sale reverberaţii metafizice:

Poezia românească, pentru a deveni o poezie mare, trebuie să recapete fiorul metafizic sau dragostea pentru adâncurile obscure ale sufletului. Să exprime problemele omului nu în discursivitatea didactică a esteticei, dar nici printr-o plasticitate umoristică. Să facă un efort de adâncire, de mu%icali%are, de trăire ritmică şi transfigurată a tragediei omului[60].

Câtă vreme literatura nu pare să răspundă acestei înalte exigenţe a viziunii metafizice asupra tragediei umane, viitorul dramaturg denunţă în articolele sale, prin persuasiune polemică, ceea ce va denunţa mai târziu, parodic, în formele deriziunii tea.trale: artificialitatea şi non-autenticitatea discursului literar, care nu reuşeşte să surprindă acel „inefabil al vieţii, al gestului sau al realităţii mele interioare"[61]. In literatură, suferinţa, de pildă, n-ar fi mai mult decât o temă profesională sau un joc, şi această respingere ionesciană a falsificării emoţiei prin literaturizare va fi reeditată, doi ani mai târziu, în 1933, de către autorul *Revelaţiilor durerii.*

Cioran distinge tranşant suferinţa propriu-zisă de trăirea estetică a suferinţei, pledând, ca şi Ionescu, pentru omul care scrie „numai pentru a nu striga". Dincolo de această înţelegere cioraniană a literaturii ca exorcism al suferinţei dusă la paroxism, se poate percepe eternul regret, exprimat mai târziu şi de personajul ionescian Berenger din *Pietonul aerului,* acela că „scrisul ar trebui să fie o trecere spre altceva. Dar iată că nu este". încă

din 1927, în al său *Itinerariu spiritual,* Mircea Eliade afirmase deja *insuficienţa literaturii,* care era, în opinia şefului generaţiei, doar „o sinteză impură".
Atunci când literatura nu este deci aureolată de vreo euforie metafizică, şi când ea nu transcrie cu sinceritate nici „ţipătul", suferinţa . organică, cuvintele par să-şi piardă referenţialitatea şi să devină, într-un fel, nişte fantasme persecutorii. într-o proză apărută în *Familia* în 1936, intitulată *Fantomele,* Ionescu are viziunea eschatologicâ a cuvintelor care se desprind de lucrurile pe care le desemnează:
Lucrurile ieşeau din coji, numele le redeveneau străine ca nişte haine de împrumut. Căpătăm o luciditate diabolică şi o simplă privire atentă, tăioasă, persistentă, putea să despice, să despartă peretele de numele care nu-i venea bine, care nu-i era bine aplicat. Cuvintele %burdau singure, uşoare, eliberate, nemaiînsemnând nimic, iar lucrurile, independente, fără nume, fără ordine, individualitate, nu se mai raportau unele la altele[1].
Moartea se infiltrează mai întâi în limbaj: „Totul era inutil. Fraza murea în însăşi clipa în care o pronunţam"[63]. Desigur, există aici, in nuce, *tragedia limbajului* din *Cântăreaţa cheală.*
Vocaţia tragică a scriitorilor generaţiei '27 se verifică nu numai la nivelul destinului individual. Ea tinde să fie recunoscută, ca o amprentă de noblețe, şi la nivelul destinului colectiv, generaţionist, luat în ansamblul său; acesta din urmă devenind simptomatic, în acea perioadă istorică tensionată, de interval între două cataclisme mondiale, pentru destinul etnic. De pe poziţiile raţionaliştilor din epocă, Mihai Ralea denunţă efectele nefaste ale vitalismului barbar şi ale exceselor spiritualiste, pledând, într-un eseu intitulat, profetic, *Misiunea unei generaţii,*
38
39
pentru crearea unei etici romaneşti:
Generaţia noastră, dacă îşi simte vreo chemare, va trebui să dea lupta pe tărâmul etic. Va trebui să combată cu disperare bizantinismul, fanariotismul, şiretenia, pehlivănia, scepticismul trivial şi jovialitatea zeflemistă cu care românul nostru trece uşor peste cele mai tragice situaţii. Revendicăm pentru onoarea acestui popor puţin sentiment tragic al existenţei şi puţină amărăciune conştientă, în locul operetei sinistre care ne macină energiile (...J[64].
Atitudinea lui Ralea, deşi polemică la adresa unei ramuri a generaţiei, aceea bântuită de iraţionalismul vitalist al bergsonienilor de tot felul, este confirmată de poziţiile pe care generaţionişti precum Mircea Vulcă-nescu, Mircea Eliade, Emil Ciolan şi Eugen Ionescu le aveau în privinţa românismului.
Recurgând, în *Dimensiunea românească a existenţei,* la o hermeneutică fenomenologică a specificului naţional, Mircea Vulcănescu afirmă că, pentru spiritul românesc, nu există imposibilitate absolută sau iremediabil, în ciuda spiritului său critic, de „opozant înnăscut", românul „nu e deci negativist, ci limitator", el păstrându-şi „un echilibru şi o măsură în gest, care, dacă sunt lipsite de crispaţia tragicului, nu sunt lipsite de noblеţă"[65].
La rândul său, ca participant la o cultură pe care, cu furibundă luciditate, o considera marginală, autorul lui *Nu* pare să nu-şi recuze ceea ce Ralea, referindu-se la o trăsătură specifică umorului românesc, numea jovialitate zeflemistă. Totuşi, aceasta din urmă ţine, la Eugen Ionescu, mai mult de paradigma adolescenţei spirituale în general. In plus, scepticismul lui Eugen Ionescu nu e „trivial", ci grav şi abisal, iar iremediabilul e mereu şi obsesiv prezent, nefiind deloc relativizat. Apoi, aparent lipsit parcă de intransigenţă morală, şi, deci, ataşat „dimensiunii româneşti", el se vrea însă discipolul peste timp al lui Maiorescu, deci susţinătorul unui *neojunimism critic* şi, implicit, al unui fel de neojunimism moral. Criticul Ion Vlad semnala cu îndreptățire, în N«-ul ionescian, „prezenţa moralistului, a reflecţiilor unui moralist atras de strălucirea paradoxurilor şi a sofismelor sau de plăcerea modificării măştilor, de gustul de a contesta acolo unde s-a instalat autoritatea şi cvasiunanimitatea"[66].
Oferind prin *Nu* un veritabil „spectacol de măşti" — adaugă Ion Vlad -, „precum într-un strălucit joc dintr-o *commedia dell' arte*
40
inepuizabilă ca mişcare, badinaj, ingeniozitate şi farsă"[67], Ionesco ajunge ca până la urmă să conteste, în fond, orice temei axiologic al literaturii şi criticii aplicate ei deopotrivă, sub pretextul lipsei de temei metafizic al acestora. Confruntându-se cu chestiunea unei necesare rezonanţe metafizice a axiologiei, criticul ar trebui să traverseze, în opinia ionesciană, „intervalul" moral, şi numai astfel s-ar putea plasa în zona eticului - s-ar lăsa asimilat, deci, unei dimensiuni universale. Cât priveşte totuşi românismul său asumat, declaraţia lui Ionescu e provocatoare şi polemică, autopedepsitoare: „Dacă eram francez, eram poate genial". Dar mai ales în ce priveşte revelaţia iminenţei morţii, Ionescu, şi el un „apatrid metafizic" precum Cioran, este departe de a avea o reacţie afectivă de tip mioritic. Legea lui „ce-o fi o fi", despre care vorbea Mircea Vulcănescu în legătură cu blânda viziune metafizică românească, nu pare să funcţioneze în cazul celor doi.
Scriind admirativ, în 1936, despre nonbalcanismul structural al lui Mircea Eliade şi despre activismul său eroic în plan cultural — opinii pe care şi le va relua ulterior în *Exerciţii de admiraţie* -, Cioran deplânge, în schimb, o presupusă lipsă a altitudinii spirituale de tip tragic (un tragic întemeietor, civilizator, constructiv) la români:
Există o tendinţă de abandonare, de non-rezjstenţă, de înţelepciune laşă, care favori%ea%ă totul în afară de tragedie^.
Constatarea că românii ar fi, în ciuda unor fascinante excepţii de tip Eliade, întotdeauna prea „călduţi" îl conduce pe Cioran la teza adamismului culturii române — teză reluată astăzi de eseistul H.-R. Patapievici. Oricum, soluţia temporară de contracarare a pornirii „naturale" a românului înspre ratarea destinului său etnic rămâne, în opinia lui Cioran, „neliniştea" sau eroismul agonal, tragic, al câtorva personalităţi excepţionale, posedate de

chemarea metafizică, singura creatoare de istorie pentru un neam: „Neutralitatea metafizică a românului", scrie Cioran, „trebuie să-şi găsească o compensaţie în neliniştea câtorva"[69]. Şi ineditul său exerciţiu de adulaţie continuă astfel:

Atâţia i-au făcut o obiecţie lui Eliade de a nu fi rămas în India. Ar trebui, dimpotrivă, să ne bucurăm de a fi acceptat să se compromită şi el aici cu noi, de a vedea în aceasta o renunţare mai mare decât in renunţarea contemplaţiei. Acceptarea istoriei mi se pare cel mai mare eroism[1]®.

41

Punerea în acord a spiritului românesc cu noblețea intrinsecă unei vocații a tragicului şi, prin aceasta, compensarea neutralității sale metafizice puteau fi împlinite, în viziunea generației anilor treizeci, prin înfrângerea inactivismului balcanic şi prin adoptarea unui dinamism eroic, combativ; un dinamism cu efecte strălucite în plan cultural, dar catastrofale, prin excesele de dreapta, în plan politic. Convulsiile negativiste ale lui Eugen Ionescu din *Nu,* precum şi cele din întinsa lui publicistică românească, în care, ca adept mărturisit al acelei *critique du combat* promovată de Thibaudet, se „războieşte cu toată lumea", sunt în consonanță cu exaltările combative ale lui Eliade însuşi sau, apoi, cu cele ale lui Cioran, ca să luăm doar două exemple dintre cele mai semnificative. Iată câteva fraze fevelatoare în acest sens din *Itinerariul spiritual*'al lui Eliade:

Nu ne vom mărturisi maturi serioşi, definitiv conservaţi sub crusta «sistemului», a «ideii politice», a credinţei personale. Nu putem părăsi atât de curând linia cea mai primejdlcasă si mai desfătătoare a câmpului de luptă — acolo unde ideile putrede, sadice, sălbatice ne sunt duşmani — pentru a ne căuta adăpost aiurea[1 x].

Pe de altă parte, personajul autobiografic din *Gaudeamus* mărturiseşte o propensiune similară spre eroismul combativ: „Pofteam lupta necurmată, neînfrântă, care pogoară în suflet aroma Dumnezeirii şi a dracului"[72]. Decelând, în ceea ce priveşte conflictul dintre generații, un *imperativ al discontinuității,* Cioran invocă, pentru a legitima izbucnirile combative ale sale şi ale congenerilor săi deopotrivă, necesitatea unei întemeieri metafizice a demersului lor:

Acţiunea limitează fatal orizontul si nu suntem luptători decât în măsura în care împrumutăm gestului contingent un contur de absoluf^.

Plasat sub zodii metafizice, tragismul generației '27, fără ieşire în ceea ce priveşte evoluția politică a acesteia, are în schimb o limpede dimensiune dinamică şi constructivă în plan cultural şi spiritual, în general. Componenta agonală, revendicată în egală măsură de Eliade, Cioran şi Eugen Ionescu, este, de fapt, cea care conferă tragicului deschidere, vitalitate, robustețe, adică îi conferă perspectiva unei depăşiri eroice a sa. Aş aminti în acest context doar teza lui Miguel de Unamuno, unul

42

dintre idolii generației, privitoare la sentimentul tragic al existenței. Acest sentiment, unul întemeiat metafizic, ar rezida în agonul permanent între credința în irațională nemurire, ca proiecție afectivă a ființei fatal muritoare, şi acceptarea rațională a condiției umane în realitate finite.

Cum a putut fi totuşi dezamorsat uneori acest sentiment tragic al generației '27, chiar dacă el a fost considerat o emblemă de noblețe spirituală şi afectivă, ba chiar un element creator de *destin* etnic şi cultural? Cât priveşte destinul colectivității, deci la nivelul „soluțiilor" de ordin ideologic şi politic, tragicul nu a putut fi, cum se ştie, ocolit. Neatinşi de flagelul revoluționar, de „rinocerizare"[74], au rămas puțini, printre care Eugen Ionescu, Mihail Sebastian şi Petru Comarnescu. La nivel individual însă, ieşirea din tragic pare să se fi produs uneori, chiar dacă temporar, fie într-un mod mai degrabă activ, fie într-unui mai curând pasiv.

Activismul, mai întâi, îi este caracteristic mai ales şefului spiritual al generației, lui Mircea Eliade. Atitudinea sa contracarează tragicul, înainte de toate, printr-o obstinare orgolioasă întru eroism (eroul fiind, după definiția lui Bela Grunberger, „celui qui ne veut devoir la vie â personne"[75]). Este cazul personajului autobiografic din *Romanul adolescentului, miop,* fascinat de „masculinitatea" papiniană în conduită. Alteori, ca la personajele din *Huliganii,* eroismul se vulgarizează până la nonconfor-mismul de **tip** huliganic, păstrându-şi totuşi nota „virilă", ofensivă cu orice **prep**

Există un singur debut fertil în viaţa: experienţa huliganică. Să nu respecţi nimic, să nu cretn decât în tine, în tinereţea ta, în biologia ta dacă vrei...

O altă atitudine activă de asumare şi apoi de depăşire a tragicului este formulată de către Eliade într-un mic eseu intitulat *Justificarea bucuriei[76],* apărut mai întâi în numărul din 30 aprilie 1933 al revistei *Floarea de foc* şi integrat ulterior în volumul din 1934, *Oceanografie.* Referindu-se la „sensul tragic al spiritualității" şi la „valorificarea agoniei ca justificare supremă a vieții spirituale", viitorul filosof al religiilor polemizează de fapt cu viziunea sumbră şi negatoare a lui Cioran. In viziune eliadescă, durerea nu este un catalizator al formării unei perspective nihiliste, ci dimpotrivă: „un moment necesar în realizarea cunoaşterii", după cum şi agonia e „o experiență necesară în realizarea bucuriei". Prin urmare, conchide Eliade, „deznădejdea şi agonia pot fi trepte, nu centre". Argumentația eliadescă

43

se aseamănă celei a lui D. D. Roşea din *Existența tragică,* o carte apărută în acelaşi an cu *Nu* şi cu *Pe culmile disperării* (1934). Pentru pre-existențialistul D. D. Roşea, existența tragică presupune nu disperare sterilă şi fatalism defetist, ci *eroismul intelectual* al liberei creații de valori, altfel spus o atitudine lucidă, dinamică şi pozitivă în fața vieții, acceptată cu toate contradicțiile ei.

In ceea ce priveşte ieşirea, pasivă, una de asemenea vremelnică, din condiţia tragică a existenţei lor private, Eugen Ionescu şi Emil Cioran se află, o dată în plus, în posturi similare. Mai întâi, trebuie spus că, faţă de eul integrator, afirmativ şi întrucâtva reprezentativ (pentru eroismul spiritual şi pentru manifestarea polemică şi combativă a generaţiei sale) al lui Eliade, eul cioranian şi aceLa ionescian sunt deopotrivă de traumatizate de revelaţiile neantului şi de damnate la însingurare orgolioasă în raport cu ceilalţi generaţionişti.
Obsesia *căderii,* de pildă, trauma arhetipală a păcatului originar, este împărtăşită de amândoi:
Cred că mai pertinentă e teoria păcatului originar, afirmă filosoful descompunerii, într-o convorbire cu Fernando Savater, *fie şi debarasând-o de conotaţiile religioase, la nivel pur antropologic. A existat o cădere iremediabilă, o pierdere pe care nimica nu o poate compensa*[11].
In scrisoarea trimisă lui Tudor Vianu, de la Vichy, în 20 februarie 1944, Eugen Ionescu are viziunea unei căderi ontologice obsesive, repetate:
Ne prăbuşim cu o viteză «în progresie geometrică»: şi totuşi ultima secundă e lungă, lungă, nu se mai sfârşeşte... Am senzaţia golului. A ireparabilului. De când am «catgut din rai», nu facem decât să cădem. Repetăm gestul: e o obsesie. Umanitatea are obsesia eşecului. îţi închipui: (păcatul originar», ce formidabil moment traumatic[1]*.
Exegeza dramaturgiei ionesciene va sesiza, de altfel, mai apoi, existenţa unei culpabilităţi originare a antieroilor lui Ionesco, iar acesta se va referi el însuşi, în convorbirile sale cu Claude Bonnefoy, la tema vinovăţiei inexplicabile, latente, legată de amintirea inconştientă a păcatului originar. De asemenea, într-o altă epistolă a sa din 27 iunie 1946, având acelaşi prestigios destinatar, Ionescu se confesează patetic despre

„sentimentul solitudinii mele totale", sentiment pe care îl trăieşte în urma destrămării generaţiei Criterion, atât de blamată de el cu alte ocazii:
România nu mai este pentru mine decât un pustiu locuit doar de monştrii urâţeniei, răutătii şi stupidităţii, şi unde, ascuns, demonul nanismului, aşteptând momentul prielnic, pândeşte. Iar tot restul universului e o pădure nesfârşită, în flăcări, în care alerg, cu Rodica şi cu fetiţa mea, neştiind unde aş putea găsi un adăpost pentru noi trei[19].
Ionescu îşi mărturiseşte de fapt, psihanalitic vorbind, o „rană narcisiacă", iar metafora apocaliptică a focului este, precum în imaginarul pieselor sale de mai târziu, o premoniţie thanatică.
în ciuda încărcăturii de tragism pe care o au viziunile metafizice ionesciene şi cele cioraniene, vieţuirea pe culmile disperării şi ale negaţiei înseamnă, până la urmă, pentru cei doi gânditori, şi un paradoxal exorcism. Pentru Emil Cioran, de exemplu, stările depresive, înzestrate fiind cu cea mai mare capacitate revelatorie, ar conduce la desprinderea progresivă a eului de lume, ajungându-se, astfel, într-un dincolo de tragic. în paroxismul durerii, aceste stări depresive „se sublimează în disperare", spune Cioran[80]. Tot el insistă asupra privilegiatei stări de *farmec,* pe care o poate produce „asimilarea în ritmul naiv al existenţii". îl regăsim pe acelaşi autor nihilist exaltând, în *Pe culmile disperării,* „uşurinţa graţiei", starea de transparenţă şi imaterialitate:
Deşi doresc infinit extaze luminoase, n-aş vrea nici de acestea, căci ele sunt urmate de depresiuni. Aş vrea însă o baie de lumină caldă care să răsară din mine şi să transfigureze întreaga lume, o baie care să nu semene încordării din exta% ci să păstreze un calm de eternitate luminoasă.
în capitolul intitulat *Esenţa graţiei,* aceasta din urmă este elogiată ca „evadare din ghearele bestiale ale pornirilor demonice din viaţă" şi definită drept reversul tragicului nihilism: „Transcenderea negativităţii este o notă esenţială a sentimentului graţios al vieţii"[82]. Deşi doreşte să acceadă la paradisiaca stare de graţie, la sacru, acestea nu i se acordă, desigur, scepticului Cioran, el putând trăi însă, doar fulgurant, un fel de extaz golit de presimţirea mistică a Dumnezeirii, extaz iscat probabil în urma epuizării temporare a stării de disperare; sau a eliberării subiectului de

învelişurile sale de iluzii cotidiene prin traversarea disperării. Prin *exta^* ca formă pasivă de contracarare a tragicului imanent vieţii, Cioran susţine că se poate realiza o purificare a existenţei de tot ceea ce e contingent şi întâmplător. Mai mult, sentimentul metafizic al existenţei, care permitea sesizarea tragicului, îşi are izvorul, după Cioran, tot într-o formă de extaz. Este vorba despre acel extaz cate poate fi atins numai după trăirea prealabilă a deplinei disperări, un extaz-disperare, de fapt, apropiat stării de exaltare şi beţie de tip dionisiac, sau acelei experienţe a apropierii de existenţa pură, de rădăcinile firii, de „original" şi „primordial"[83].
Un corespondent al *extazului,* în accepţiunea sa cioraniană, ar putea fi, la Eugen Ionescu, *uimirea* cvasimistică, asociată iubirii şi unei stări sufleteşti prin excelenţă lirice şi imponderabile. Este ceea ce Eugen Ionescu, devenit Eugene Ionesco, va numi *l'etonnement d'etre.* Alăturând acest specific *e'tonnement* anxietăţii tragicomice, dusă în piesele sale până la limita extremă a suportabilităţii, Ionesco tinde să inducă prin teatrul său aşa-zis absurd un tip cu totul special de *catharsis.* Există, aici, ceva din pledoaria pentru „cruzime" teatrală a lui Artaud, precum şi ceva din nostalgia acestuia din urmă de a reînvia suflul autenticei tragedii. Revenind deocamdată la perioada scrierilor româneşti ale lui Ionescu, mai exact la un articol al său din 1930 despre *Poesja retorică şi Walt Whitman,* tânărul critic defineşte aici poezia ca „iubire şi uimire faţă de tine ca faţă de un altul; faţă de un altul ca Faţă de tine"[84]. Peste câţiva ani, în 1938, Eugen Ionescu are din nou viziunea lirică a universalei descompuneri, a detaşării de şinele său individual, declanşată printr-un extaz contemplativ aproape muzical:
Când merg uneori pe stradă, îmi aduc aminte că lumea nu e aşa cum o văd, cum o miros, cum o aud. Un sunet interior de clopot, si parcă totul se desface în unde, în unduiri. 0 imaterială vibrare! In haos, într-o mare mă prăbuşesc.
în ciuda faptului că şi-a recuzat sau, cel puţin, şi-a deplâns în mod repetat apartenenţa la generaţia Criterion,

Eugen Ionescu îşi afirmă, aşadar, de cele mai multe ori implicit şi involuntar, afinităţile structurale cu aceasta şi, în special, aşa cum am încercat să arăt, cu celălalt agonist şi negativist înverşunat aflat „pe culmile disperării", Emil Cioran. Iar afinităţile spirituale ale celor doi merg dincolo de revelaţiile eschatologice ale disperării, depăşind-o prin dobândirea stării de extaz şi, respectiv, de uimire contemplativă în faţa „imaterialei vibrări" universale. Extazul disperării sau disperarea extazului şi ingenua uimire copilărească - stare ambiguă însă, care adulmecă absurdul - sunt atinse de cei doi, nu o dată, în fantasmele memoriei afective. Acestea actualizează, hipertrofiindu-le şi literaturizându-le, imaginile paradisiace ale legendarei, deja, Coasta Boacii, pentru unul, şi cele din La Chapelle-Anthenaise, pentru celălalt.

Oscilaţia tensionată a celor doi agonişti între sumbra disperare în faţa spectrului morţii şi sublimul extaz în faţa miracolului vieţii poate fi asociată complexei dualităţi disperare-beatitudine, despre care vorbeşte, de pildă, Andre Comte-Sponville. Disperarea ar fi, în opinia sa, mai degrabă o forţă a sufletului eliberat de speranţă. Simptomatică pentru filosof este în acest sens traiectoria existenţială a miticului Icar. Astfel, după o frenetică deambulaţie prin labirint, eroul mitic ar ajunge să înţeleagă că agitaţia sa este nebunească şi vană, că toate strădaniile sale sunt inutile, şi toată speranţa - iluzorie. Şi atunci s-ar opri, în sfârşit, epuizat de disperare, dincolo de „culmile" sau de abisurile acesteia, trăindu-şi o paradoxală stare de beatitudine; o disperare secundă care, ajunsă la paroxism, se transformă, alchimic, în seninătate extatică:

Et soudain la se'renite etrange qui le saisit. L'angoisse qui s'annule a l'extreme d'elle-meme. Le de'sespoir[86].

Frazele pline de lirism filosofic ale lui Comte-Sponville, cuprinse în secţiunea dedicată mitului lui Icar din cartea sa *Trăite du de'sespoir et de la be'atitude,* ar putea servi drept motto destinelor înrudite spiritualiceşte ale lui Cioran şi Ionescu, deopotrivă[87].

46

47

NOTE:

1. *Scrisori către Tudor Vianu,* II (1936-1949), Ediţie îngrijită de Măria Alexandrescu Vianu şi Vlad Alexandrescu. Note de Vlad Alexandrescu, Bucureşti, Editura Minerva, 1994, p. 274.
2. *Ibidem.*
3. *Ibidem,* p. 275.
4. Gelu Ionescu, *Anatomia unei negaţii. Scrierile lui Eugen Ionescu în limba română. 1927-1940,* Bucureşti, Editura Minerva, 1991, p. 14. în legătură cu exegeza scrierilor de tinereţe ale lui Eugen Ionescu, vezi şi Ecaterina Cleynen-Serghiev, *Lajeunesse littiraire d'Eugene Ionesco,* Paris, PUF, 1993.
5. *Ibidem.*
6. *Ibidem,* p. 131.
7. Articolul *Moment nespiritual,* din seria *Scrisori către un provincial,* a apărut în *Cuvântul,* din 3 iunie 1933, fiind inclus de Eliade, un an mai târziu, în 1934, în volumul *Oceanografie;* vezi şi *Drumul spre centru,* antologie alcătuită de Gabriel Liiceanu şi Andrei Pleşu, Bucureşti, Editura Univers, 1991, p. 72.
8. *Ibidem,* p. 73.
9. Petru Comarnescu, *Falsa poliţie a celor de dreapta,* în *Stânga,* II, 22 ianuarie 1933.
10. Vezi Z. Ornea, *Anii treizeci. Extrema dreaptă românească,* Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1996, p. 202. Z. Ornea se referă aici la articolul *O revoluţie creştină,* publicat de Mircea Eliade în *Buna Vestire,* I, nr. 100, 27 iunie 1937.
11. *Scrisori către Tudor Vianu,* II, p. 229.
12. Vezi Fr. Andre Scrima, *Cuvinte târlii şi nepotrivite despre Nae Ionescu,* în *Prodmmos,* nr. 10,1970, p. 25.
13. Vezi Emil Cioran, *Revelaţiile durerii.* Eseuri. Ediţie îngrijită de Mariana Vartic şi Aurel Sasu. Prefaţă de Dan C. Mihăilescu, Cluj, Editura Echinox, 1990, p. 170.
14. Emil Cioran, *Pe culmile disperării,~Bucuieşu,* Editura Humanitas, 1990, p. 32.
15. Eugen Ionescu, *Război cu toată lumea.* Publicistică românească, voi. I, ediţie îngrijită şi bibliografie de Mariana Vartic şi Aurel Sasu, Bucureşti, Editura Humanitas, 1992, p. 24.
16. Vezi *Revelaţiile durerii,* p. 107.
17. Vezi Fr. Andre Scrima, *art. cit.,* p. 26.
18. Din anii treizeci şi până astăzi, s-a vorbit despre „împrumuturile" lui Nae Ionescu, printre autorii plagiaţi fiind numiţi Spengler, Max Scheler, L. Klages şi, în fine, Evelyn Underhill, exegetă de filosofie a religiei. In ce priveşte plagierea de către Nae Ionescu, în cursul său de metafizică, a tratatului de filosofie mistică al Evelynei Underhill *(Mysticism,* a cărei primă ediţie datează din 1910), ea a fost constatată, încă din 1943, de Zevedei Barbu. Mai recent, în 1995, plagiatul din Underhill a fost demonstrat, prin aşezarea în paralel şi comentarea unor citate elocvente din tratatul autoarei engleze şi din textele naeionesciene, de către Marta Petreu. A se vedea, în acest sens, *Postfaţa* Martei Petreu la Evelyn Underhill, *Mistica. Studiu despre natura şi dezvoltarea conştiinţei spirituale a omului,* traducere de Laura Pavel, Cluj, Biblioteca Apostrof, 1995, precum şi studiul Martei Petreu intitulat *Modelul şi oglinda: Evelyn Underhill — Nae Ionescu,* apărut în volumul colectiv alcătuit de Iordan Chimet, *Momentul adevărului,* Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1996, p. 337-382. De asemenea, pentru o altă confirmare a plagiatului din Underhill al lui Nae Ionescu, cf. Mac Iinscott Ricketts, *Mircea Eliade. The Romanian Roots, 1907-1945,* East Europeean Monographs, Boulder, New York, Columbia University Press, 1988, p. 108,110.
19. Andre Scrima, *art. cit.*
20. Ion Ianoşi, *O istorie a filosofiei româneşti — în relaţia ei cu literatura,* Cluj, Biblioteca Apostrof, 1996, p. 154.
21. Vezi Petru Comarnescu, *Semnalizări. Intre estetism şi experienţialism, două fenomene ale culturii tinere româneşti,* în *Vremea,* V, nr. 220, 10 ianuarie 1932. Vezi şi *Atitudini şi polemici în presa literară interbelică.* Studii şi antologie (volum apărut sub egida Institutului de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu"), Bucureşti, 1984, p. 368-369. Petru Comarnescu

distinge două direcţii ale culturii tinere româneşti din acea vreme: *estetismul intelectual şi artistic,* ale cărui domenii predilecte de manifestare ar fi poezia şi critica şi care i-ar avea ca reprezentanţi pe Şerban Cioculescu, Mihail Sebastian, A.D. Broşteanu şi Dan Botta, iar pe de altă parte *experienţialismul,* exprimat mai adecvat în roman şi eseu filosofic şi reprezentat de Mircea Eliade, Mircea Vulcănescu, Sandu Tudor, Haig Acterian (poetul Mihail).
22. Dan C. Mihăilescu, *Prefaţă la* Emil Cioran, *Revelaţiile durerii,* ed. cit., p. 11.
23. Eugen Ionescu, *Nu,* Bucureşti, Editura Humanitas, 1991, p. 60.
24. Eugen Ionescu, *Eu.* Ediţie îngrijită de Mariana Vartic. Cu un prolog la *Englezeşte fără profesor* de Gelu Ionescu şi un epilog de Ion Vartic, Cluj, Editura Echinox, 1990, p. 175-176.
25. Eugen Ionescu, *în loc de cronică literară. Despre „generaţia în pulbere",* în *Război cu toată lumea.* Publicistică românească, volumul I, ediţie îngrijită şi bibliografie de Mariana Vartic şi Aurel Sasu, Bucureşti, Editura Humanitas, 1992, p. 94, 96.
26. Articolul lui Petru Comarnescu, intitulat *Două feluri de a privi o carte...,* apărut în *Rampa,* nr. 4909, 28 mai 1934, urmează celui din *Vremea,* nr. 339, din 27 mai 1934 — *De ce am votat pentru* „Nu" *al d-lui Eugen Ionescu.* Ambele sunt replici ale lui Comarnescu la răbufnirea revoltată a lui Ionel Jianu la adresa acordării unui premiu pentru o asemenea culegere „de bravade arogante, de cancanuri inutile şi de efecte de pură demagogie literară" (vezi Ionel Jianu, *în jurul unor premii,* în *Rampa,* nr. 4907, 26 mai 1934). Ionel Jianu va reveni, de altminteri, la rându-i, cu

articolul *justificarea acordării unui premiu,* în *Rampa,* nr. 4911, 31 mai 1934, susţinând din nou că doar sinceritatea şi înclinaţia caricaturală ale lui Eugen lonescu nu pot fi criterii valorice şi, deci, nu sunt suficiente pentru a justifica premierea cărţii sale.
27. Vezi Horia Stamatu, *Reaua iarbă literară sau banchetul masacrat,* în *Rampa,* nr. 4923,15 iunie 1934.
28. Octav Şuluţiu, în *Reporter,* nr. 26, 13 iunie 1934.
29. Cronica lui Pompiliu Constantinescu la *Nu,* intitulată *Eugen lonescu - sau marioneta propriei vanităţi,* apărută în *Vremea* din 24 iunie 1934, este inclusă în *Scrieri,* 3, ediţie îngrijită de Constanţa Constantinescu, cu o prefaţă de Victor Felea, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1969, p. 208-212.
30. Vezi Şerban Cioculescu, *Operele premiate ale scriitorilor tineri needitaţi,* în *Revista Fundaţiilor Regale,* nr. 9,1 septembrie 1934, p. 653-655.
31. Vezi N. Steinhardt (Antistihus), *In genul lui Cioran, Noica, Eliade...,* cu o postfaţă de Dan C. Mihăilescu, Bucureşti, Editura Humanitas, 1996.
32. Eugen lonescu, *Nu,* ed. cit., p. 27.
33. Mircea Vulcănescu, *Pentru Eugen lonescu,* Postfaţă la Eugen lonescu, *Nu,* Bucureşti, Editura Humanitas, 1991, p. 217. Raportul prezentat de Mircea Vulcănescu în cadrul lucrărilor Comitetului pentru premierea scriitorilor tineri needitaţi a apărut mai întâi în *Familia,* nr. 5-6 din septembrie-octombrie 1934, sub titlul *Manifest pentru Eugen lonescu.*
34. Cioran, *12 scrisori de pe culmile disperării,* însoţite de 12 scrisori de bătrâneţe şi alte texte, antologie alcătuită de Ion Vartic, în *Apostrof,* nr. 12, 1995, p. 48-49.
35. *Ibidem,* p. 17,19.
36. Emil Cioran, *Imperativul discontinuităţii,* în *Revelaţiile durerii,* ed. cit., p. 174.
37. Eugen lonescu, *Nu,* p. 199.
38. *Ibidem.*
39. M. Vulcănescu, *Spiritualitate,* în *Criterion,* nr. 1,15 octombrie 1934. 4O.N»,p. 198-199.
41. Vezi Cioran, *12 scrisori de pe culmile disperării...,* p. 49.
42. *Ibidem,* p. 50.
43. Eugen lonescu, *Contra literaturii,* în *Război cu toată lumea,* I, ed. cit., p. 26.
44. Eugen lonescu, *Nu,* p. 206-207.
45. Cioran, *Căderea în timp,* traducere de Irina Mavrodin, Bucureşti, Editura Humanitas, 1994, p. 75-76.
46. Vezi Max Scheler, *Mort et survie,* suivi de *Le phenomene du tragique.* Traduit et preface par M. Dupuy, Aubier, Editions Montaigne, 1952.
47. Henri Gouhier, *Le the'âtre et Texistence,* Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1991, p. 49.
48. Eugen lonescu, *Nu,* p. 200-201.
49. Radu Stanca, *Tragedia si modalitatea ei scenică în perspectiva actualităţii,* în *Acvariu,* Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1971, p. 241.
50. *Ibidem,* p. 245.
51. Emil Cioran, *Nae lonescu si drama luciditătii,* în *Revelaţiile durerii,* ed. cit., p. 166, 168.
52. Idem, *Revelaţiile durerii,* în ed. cit., p. 90.
53. *Ibidem,* p. 98.
54. *Ibidem,* p. 95.
55. Mircea Eliade, *Profetism românesc, 2, România în eternitate,* Bucureşti, Editura „Roza vânturilor", 1990, p. 198-199.
56. Vezi Eugen lonescu, *Război cu toată lumea,* II, p. 60.
57. *Ibidem,* p. 278.
58. Vezi Eugen lonescu, *Viaţa grotescă si tragică a lui Victor Hugo,* în *Eu,* ed. cit., p. 93-149. Această extinsă scriere românească a lui Eugen lonescu a fost publicată sub titlul *Victor Hugo (Critice)* în *Ideea românească,* anul I, nr. 2-4, iun.-aug. 1935, şi nr. 5-10, sept. 1935-febr. 1936. Titlul traducerii franceze, publicată la Gallimard, în 1982, este *Hugoliade.*
59. Gelu lonescu, *Anatomia unei negaţii,* p. 170.
60. Eugen lonescu, *Război cu toată lumea,* I, p. 117.
61. *Ibidem,* p. 24-25.
62. Eugen lonescu, *Fantomele,* în *Eu,* p. 46.

63. *Ibidem,* p. 52.
64. Mihai D. Ralea, *Misiunea unei generații,* în *Viața românească,* XX, nr. 1, ianuarie 1928, p. 120.
65. Mircea Vulcănescu, *Dimensiunea românească a existenței* - schiță fenomenologică, în *Caiete critice,* nr. 1-2, 1983, p. 169-185 (text reprodus din *Izvoare de filozofie,* voi. II, 1943). Vezi, în special, p. 179,185.
66. Vezi Ion Vlad, *Măştile provocării, măştile sfidării,* în *în labirintul lecturii,* Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1999, p. 119-120.
67. Idem, *Paradoxurile moralistului,* în *op. cit,* p. 122.
68. Emil Cioran, *Mircea Eliade si dezamăgirile sale,* în *Revelațiile durerii,* p. 149.
69. Ibidem, p. 150.
70. *Ibidem,?.* 150-151.
71. Mircea Eliade, *Profetism românesc, \, Itinerariu spiritual,* ed. cit., p. 35-36.
72. Idem, *Romanul adolescentului miop.* Text stabilit, cuvânt înainte şi tabel cronologic de Mircea Handoca, voi. II *[Gaudeamus],* Bucureşti, Editura Minerva, 1989, p. 259.
73. Emil Cioran, *Imperativul discontinuității,* în *Revelațiile durerii,* p. 172.
50
51
74. în privința semnificațiilor politice şi etice ale piesei *Rinocerii,* ca şi ale *rinoceri^ării,* înțeleasă, la fel ca *bovarismul* şi *donquijotismul,* ca un alt model epistemologic informai, vezi Matei Călinescu, *Ionesco and* Rhinoceros: *Personal and Political Backgrounds,* în *East European Politics and Societies,* voi. 9, 1995, p. 393-432. Referindu-se la acuzațiile nefondate formulate la adresa lui Ionesco de către stânga politică pariziană a anilor '60, acuzații conform cărora dramaturgul ar fi dobândit o orientare de dreapta, criticul Matei Călinescu demonstrează că ele sunt „perfect absurde". Astfel, în calitatea sa de „anarhist filosofic şi [de] antinaționaUst şi antifascist convins în România anilor '30, unul care şi-a asumat deci o atitudine etică nepopulară, el [Ionesco] a rămas acelaşi nonconformist în Franța postbelică, ceea ce a a însemnat că s-a opus, de pe o tranşantă poziție liberal-democratică, asaltului ortodoxiei stângiste ce invada viața intelectuală". Mai mult, „interesant e faptul că, atunci când climatul cultural francez s-a schimbat, ia sfârşitul anilor '70, câțiva dintre foştii critici stângişti au ajuns să-l aprecieze pe Ionesco nu numai ca scriitor, ci şi ca generos susținător al dizidenților din Uniunea Sovietică şi din Europa de Est, ca şi al refugiaților politici ai altor diverse regimuri dictatoriale din lume" *(op. cit.,* p. 399).
75. Definiția pe care Bela Grunberger o dă eroismului în cartea sa *Le nanissisme* (Paris, Payot, 1971) este comentată şi de către Jean Bellemin-Noel în *Psychanalyse etUtterature,* Paris, PUF, 1989 (l[re] ed. 1978), p. 68.
76. Mircea Eliade, *Justificarea bucuriei, in Drumul spre centru,* ed. cit., p. 56-60.
77. Vezi *Convorbiri cu Cioran,* Bucureşti, Editura Humanitas, 1993, p. 27.
78. *Scrisori către Tudor Vianu,* II, p. 235.
79. *Ibidem,* p. 293.
80. Vezi Emil Cioran, *Revelațiile durerii,* p. 89-96.
81. Idem, *Pe culmile disperării,* p. 30-31.
82. *Ibidem,* p. 93.
83. *Ibidem,* p. 56-59.
84. Eugen Ionescu, *Război cu toată lumea,* I, p. 19.
85. Ibidem, pA09.
86. Andre Comte-Sponville, *Trăite' du desespoir et de la beatitude: 1. Le mythe d'Icare; 2. Vivre,* Paris, PUF, 1990, p. 12.
87. Afinitățile structurale cu generația sa nu conduc, nicidecum, în capul lui Ionesco, la ideea unei cauționări a rătăcirilor entremiste ale congenerilor săi — susținută mai nou de Alexandra Laignel-Lavastine, în *Cioran, Eliade, Ionesco. L'oubli dufascisme,* Paris, PUF, 2002.

II
ÎN ANTICAMERA FICȚIUNII

Stau si plâng, în două mă frâng.
Eugen Ionescu, *Elegie*
Sunt deştept pentru că nu cred în deştepți şi în deşteptădune, sunt mai şmecher decât dracul pentru că-l voi putea păcăli pe Dumnezeu, pocăindu-mă. Dumneavoastră puteți să mă aplaudap, să mă scuipați, să mă divinizați sau să mă linşați. Substanța mea este unică, indivizibilă. Şi, oricum m-aş da peste cap, rămân acelaşi. Din orice parte m-ați privi, eu sunt acelaşi. Eugen Ionescu, *Eu*
52
53

1. Absența operei şi „ficțiunea" eului hipertrofiat
In scrierile pseudocritice ale tânărului Ionescu, marcate de obsesia generaționistă a *autenticității,* prinde contur o fundamentală dihotomie *viață* (definită ca „unicul absolut", „în afară şi deasupra oricărei culturi şi a oricărei tehnici"[1]) — *literatură* („pură tehnică", „mecanică exterioară, dexteritate pură"[2]). In eseul programatic intitulat, în spirit avangardist, *Contra literaturii,* Ionescu, aidoma autorului *Revelațiilor durerii,* consideră că „expresia autentică, spontană a durerii mele constă toată într-un simplu scrâşnet, o lacrimă sau o îngenunchere"[3], ceea ce va face ca specularea retorică a suferinței, a „țipătului", să-i apară ridicolă şi chiar imorală. Genul care pare să i se potrivească unui gânditor organic (şi „privat", pentru a prelua autocaracterizarea pe care şi-o făcea congenerul său, Cioran) ca Ionescu este fie poezia, fie jurnalul.
Poezia lirică, pe de o parte, îşi găseşte o justificare extraestetică în măsura în care este „perfect act narcisic", cu

efect terapeutic, eliberator. Menit să transcrie cu fidelitate emoția, iar nu facila prelucrare retorică a acesteia, actul liric narcisiac corespunde unui moment particular de dramatism interior. In biografia negativă, parodică pe care i-o face lui Victor Hugo, Ionescu deconstruieşte poetica romantică de tip hugolian, pe motiv că aceasta privilegia discursul bombastic, plasticitatea exterioară a viziunii metaforice, în defavoarea primitivității şi autenticității emoționale a „țipătului" liric pur:

Torentul Victor Hugo nu este, de fapt, decât o găleată vărsată, paie şi ape murdare. Romantismul a iubit, într-un mod exagerat, paiele şi apele murdare. (...) V. Hugo a poetizat şi a vorbit cu zgomot despre tăcere, cu elocvență despre moarte, cu imagini plastice despre neant. (...) Poezia participă la viața cea mai pură şi mai elementară a spiritului. Există, pentru poezie, o biologie a spiritului, independentă de viața intelectuală şi de cea fizică, pe care vă^ul hugolian, de pildă, o întinează. Ha se eliberează de logică şi de discurs, iar imaginile nu sunt decât treptele ce trebuiesc stăpânite şi depăşite, trepte pe care poezia pune doar piciorul. Primitivitatea poemei este transcendentală. E o biologie spiritualizată. Un efort de depăşire a materiei spre culmile spiritului. De aceea e geamăt, țipăt (se rupe din materie, se desface, se desprinde), de aceea se purifică de culori, imagini, zgomote, după ce culorile au fost prima ei treaptă de purificare".

55

Pamfletul la adresa poeziei şi personalității hugoliene deopotrivă este în întregime construit prin recursul contrapunctic la apologia expresiei lirice *nude,* a unui „conținut sufletesc neelaborat", care să traducă „strigătul pur şi intim al inimii". Ceea ce caracterizează poezia lui Hugo ar fi nu mai mult decât „un prelung sos retoric", iar scriitorii de astăzi ar trebui să abandoneze meşteşuguL poetic, „elocvența hugoliană", pentru a putea avea astfel acces la „trăirea nativă a emoțiilor"[5].

Sesizând „regimul autotelic" pe care poezia îl are pentru autorul *Elegiilor pentru ființe mici,* criticul Ion Vlad consideră că „în pofida refuzului atât de net pronunțat pentru teoria literară, Eugen Ionescu operează, în fond, în conformitate *cu poetica poemei pure;* fireşte având să amendeze răstălmăcirea conceptului. Adversar al retorismului şi al gestului (artificial), exterior, considerând enunțul poetic ca rezultat al sublimării şi al distilării radicale (eliminarea ideologicului; fiindcă poezia, ca realitate suficientă sieşi, nu poate fi doar vulgarizarea ideilor filosofice), Eugen Ionescu vede în poezie un act superior, având un indiscutabil specific"[6].

Concepția ionesciană privind primitivismul şi nuditatea antireto-rică a poeziei aminteşte sentințele lui Cioran despre *lirismul absolut,* adică acel lirism care, pentru autorul de pe „culmile disperării", exprimă o forță emoțională debordantă, o fervoare a trăirii, un elan dionisiac al „dezmăr-ginirii", în acelaşi timp demiurgic şi apocaliptic:

As vrea să izbucnesc într-o explozie radicală cu tot ce am în mine, cu toată energia şi cu toate conținuturile, să curg, să mă descompun si într-o expresie nemijlocită distrugerea mea să fie opera mea, creația, inspirația mea. Să mă reali^e^ în distrugere, să cresc în cea mai nebună avântare până dincolo de margini şi moartea mea să fie triumful meu. Aş vrea să mă topesc în lume şi lumea în mine, să naştem în nebunia noastră un vis apocaliptic, straniu ca toate viziunile de sfârşit şi magnific asemenea marilor crepuscule. (...) Lirismul absolut este lirismul clipelor din urmă. (...) Niciodată acest lirism nu va lua formă în expresii detaşate, ci fiecare expresie este bucată din tine. Din acest motiv el nu este prezent, decât în momente capitale, când stările pe care le exprimă se consumă o dată cu expresia[l].

Momente de lirism absolut, în care starea emoțională să fie sincronă exprimării ei în scris, pot fi depistate nu doar în poezia propriu-zisă, ci nu mai puțin în cealaltă specie cultivată cu predilecție de generaționiştii adepți ai *autenticismului* şi *experiențialismului:* jurnalul. Acesta din urmă este pentru Ionescu „genul originar literar, genul tip", „adevăratul gen literar"[8]. Din matricea scrierii jurnaliere ar proveni deopotrivă celelalte specii. Intr-o cronică din 1932 la volumul *Febre* de Virgil Gheorghiu, diversele ipostaze (specii) ale literaturii de ficțiune îi apar criticului ca rezultate ale intensificării şi densificării discursului confesiv, autobiografic, elaborat din punctul de vedere aproape exclusiv al unei subiectivități exacerbate:

*între poe^e şipro^ă, eu nu văd nici o diferență de natură, ci numai diferențele graduale de intensitate şi de densitate ale unui unic principiu: jurnalul. Nici nu înțeleg ce alt interes îmi poate prezenta poezia, romanul, jurnalul care nu sunt biografii, autobiografie**.*

Literatura, în măsura în care nu transcrie o autobiografie, ci o falsifică, stilizând-o, este disprețuită de către eristicianul Ionescu mai mult din rațiuni de argumentație polemică. Caracterul „inuman" al discursului literar ar fi datorat, în concepția ionesciană, incapacității ei de a reda *tragedia adevărată,* care este *mută.* De aceea, invocarea frazei lui Verlaine, din celebra *Artă poetică* a acestuia („Tot restul este literatură"), va fi cu totul îndreptățită.

Dihotomia viață - literatură este transcrisă uneori, prin reverberație metaforică, ca antinomie viață - moarte. Astfel, cel care se autoflagelează ironic, denumindu-se, în martie 1934 deja, „ex-critic", elaborează o retorică eschatologică a literaturii şi a criticii. Aceasta presupune „moartea" eului, a autenticității emoției de tip narcisiac, în favoarea vieții „impersonale" a ficțiunii:

Pentru că facem literatură, moartea, frica, şi cataclismul au devenit lucruri comune, lucruri u%ate, mode şi predilecții literare, cartuşe albe. (...) Literatura şi filosofia diminuează şi toceşte acuitatea oricărei suferințe autentice şi astfel suntem condamnați (atenuați, diminuat, părăsiți de noi înşine de două, trei ori până la o uitare completă) să abdicăm, să ne trădăm, să ne refulăm, să ne neînțelegem pe noi înşine[w].

Altă dată, în articolul intitulat semnificativ *Decesul criticei,* metafora *cadavrului* - anticipând, prin recursul la imaginarul gotic, problematica piesei *Amedeu...* - desemnează deopotrivă literatura şi critica aplicată

56

acesteia:

O *dată cu moartea literaturii, înregistrăm si pe aceea a criticei. Totuşi — ca barba care creşte încă pe faţa cadavrului — critica literară există încă, deşi existenţa ei nu este valabila decât întrucât se aplică pe viu*[x 1].

Ideea morţii literaturii[12] va reveni constant şi la dramaturgul de limbă franceză de mai târziu, o dată cu regretul pentru pierderea prospeţimii şi naivităţii gestului creator, înlocuite prin caracterul intertextual, inevitabil repetitiv, al acestuia:

Cred că, într-un anume sens, literatura este moartă. In orice ca^ literatura autorilor profesionişti nu este decât repetiţia inutilă a literaturii[1].*

Fenomenul „nihilismului agresiv" al avangardelor din primele decenii ale secolului reapare, după cum sesizează Adrian Marino, şi după al doilea război mondial, conceptul de antiliteratură putând fi acum asociat cu *deconstructivismul* — „forma organizată a acestei demolări teoretico-critice integrale"[14]. întocmai -ca unul dintre principalii teoreticieni ai deconstructivismului, Jonathan Culler, Ionesco pare decis, atât în tinereţea sa avangardistă, cât şi câteva decenii mai târziu, după dobândirea gloriei de dramaturg al absurdului, sa deconstruiască, cu fervoare nihilistă, însăşi noţiunea de *literatură.* In fond, pentru Ionesco, preconizata *apocalipsă* a literaturii ar trebui urmată de renaşterea unei noi creaţii literare, *naive,* pliată pe „stridenţa necesară", primară, organică, a stărilor sufleteşti. In *Convorbirile* cu Claude Bonnefoy, Ionesco îşi va relua tonul plin de intransigenţă avangardistă al negaţiilor critice din tinereţe, considerând că „un demers important pentru literatură ar fi să ajungă la nonliteratură, la antiliteratură, pentru că literatura trebuie să se nege ca literatură". După exemplul picturii, care a parcurs itinerariul de la diferitele şcoli nonfigurative la o nouă pictură realistă, o pictură pop, „ar trebui să se facă o literatură cu totul nouă, să se reînceapă de la zero şi să se treacă din nou diferitele etape, reîncepând, poate, printr-o literatură naivă"[15].

La capătul *literaturii,* epuizată din punct de vedere al canoanelor tehnice, îmbătrânită în propriile clişee sau de-a dreptul *moartă,* s-ar afla însă *fiinţa vie,* miraculoasă, autonomă în raport cu autorul ei, despre care glosează eseistul în *Note şi contranote: ficţiunea.* S-ar putea deci vorbi, la

58

Ionesco, nu doar despre dualitatea viaţă - literatură, sau jurnal - literatură, ci şi despre o paradoxală dihotomie conceptuală *literatură* (falsă din punctul de vedere al statutului ontologic, fiindcă bazată pe cuvântul devi-talizat, pe *suplimente* sau *referinţe diferenţiale,* cum ar spune Derrida) -*ficţiune* (adevărată, căci bazată pe „viaţa" imaginarului de tip oniric, cu reflexe arhetipale).

Pentru exegetul Gelu Ionescu, tânărul Eugen Ionescu era „un autor fără operă — chiar depărtându-se mereu, prin evoluţia sa contradictorie, de ceea ce numim o operă"[16]. Cronicile literare şi plastice, pamfletele, eseurile, placheta de versuri naiviste *Elegii pentru fiinţe mici* (1931), precum şi faimosul eseu-jumal pseudocritic *Nu* (1934) aparţinând viitorului dramaturg ar constitui, în opinia de psiho-hermeneut a aceluiaşi Gelu Ionescu, „dilatări ale unui jurnal - jurnalul unei existenţe contorsionate şi obsedate de neputinţa unei constituiri din care opera să ţâşnească"[17]. Teza exegetului privind eşecul creator al tânărului eseist nonconformist, „eşec" care face ca evoluţia lui ulterioară din anii '60, în Franţa, să pară o ruptură miraculoasă în raport cu perioada românească a carierei sale, poate fi, cred, acceptată, cu atât mai mult cu cât Eugen Ionescu însuşi îşi deplânge nu o dată, în anii '30, impasul într-ale scrisului de ficţiune, şi acordă întâietate discursului confesiv tocmai din neputinţa închegării ideatice şi stilistice într-o operă. Insă verdictul privind caracterul exclusiv autobiografic al textelor româneşti ale dramaturgului de mai târziu poate fi oricând amendat. Eugen Ionescu şi-a creat de fapt, chiar în paginile de jurnal propriu-zis, o adevărată „ficţiune" a *eului,* propus ca personaj unic al unui *bildungsroman,* ori al unei false autobiografii, adică una de tip „hugolian". După cum demonstrează sofistic într-o cronică la *Viaţa lui Mihai Eminescu* a lui G. Călinescu — demonstraţie reconfirmată după câţiva ani în excentrica antibiografie *Viaţa grotescă şi tragică a lui Victor Hugo* —, „viaţa gesturilor, brutală, nu-mi poate lămuri viaţa interioară a insului"[18]. De aici, inutilitatea şi neadevărul biografiei, precum şi dezinteresul lui Ionescu pentru acest gen, în măsura în care el se ia în serios, înregistrând în chip pozitivist datele exacte din existenţa cotidiană a unui scriitor:

Nu mă poate interesa decât biografia interioară adevărată spiritualiceşte a poetului.
chiar imaginară — dar

59

Paradoxala pledoarie pentru o biografie *imaginară* se explică nu doar prin vocaţia contradicţiei, structurală personalităţii ionesciene, precum şi argumentaţiei sale adesea sofistice. Ea e mai degrabă semnul inevitabilei evoluţii a scriitorului înspre părăsirea avatarurilor subiectivităţii suficiente sieşi, în favoarea obiectivării de sine în opera de ficţiune propriu-zisă.

Criticul Ion Vlad sesiza, glosând în legătură cu un text ionescian de tinereţe despre Pascal şi Valery *{Comentarii pe marginea lui Vale'ry: Variations sur unepense'e de Pascal),* felul în care publicistica lui Ionescu din anii '30 declanşează un subtil proces de (auto)ficţionalizare a scrisului şi conturează deja un personaj autobiografic recognoscibil cu uşurinţă în piesele şi memorialistica dramaturgului de mai târziu. Iată mai întâi portretul de o pregnanţă lirică aparte pe care tânărul eseist Eugen Ionescu i-1 face lui Pascal, gânditor integrabil, graţie neliniştilor sale metafizice, acelei categorii de oameni ce:

... îmbrăţişează cu atâta dragoste şi apucă golul. Ţipă, şi ţipătul li se întoarce. Se uită în ape şi li se răsfrânge chipul. întreabă stelele, stelele sunt mute. Şi oamenii sunt pentru ei turnuri fără har. Se privesc pe ei înşişi, şi în ei acelaşi haos. Şi

simt în ei puteri duşmane pe care nu le pot desluşi sau înfrânge.
îşi închipuie, poate, că, dincolo de ceea ce văd ei şi aud, există o altă lume, cu o normă de care sunt alungaţi. Şi nu îşi înţeleg damnarea. Pentru că se simt izolaţi, aici, în lumea vidă de sens şi rea (...)
Dumnezeu se îndură de câte unii şi-i mântuieşte, uneori, arătându-li-se, strălucind, în nălucirea tenebrelor[2]®.
Luîndu-şi drept revelatoriu pretext aceste fraze ionesciene despre Pascal, comentariul exegetului Ion Vlad identifică o dată în plus proiecţia ficţionalizată de sine a lui Ionescu în autorul *Scrisorilor provinciale,* care este evocat, de altfel, ca un *personaj* literar *sui-getierir.*
Nu ştiu în ce măsură fiinţa tulburată şi înspăimântată [de tip pascalian -n.n.y, *obsedată de moarte dar, în acelaşi timp, condamnată să trăiască în lumea cărţilor, nu este chiar proiecţia lumilor ionesciene şi a propriului său eu. Nici o îndoială că scriitorul trăieşte în centrul viitoarelor sale teme —* precizează Ion Vlad - *reluate în dramaturgia şi comentariile polemice ale operei[1]^.*
Aş adăuga, în sprijinul argumentului privind afinităţile ionesciene cu personalitatea lui Pascal, că celebrul *pariu* pascalian este nu o dată parafrazat de către Ionesco, mai întâi în *Nu,* iar peste câteva decenii în *Antidoturi,* dramaturgul oscilând şi el de fapt, ca altădată autorul *Cugetărilor,* între scepticism şi raţionalism, şi, nu în ultimul rând, credinţă.
într-un alt eseu de tinereţe, datând din 1936, şi intitulat *Genul Jurnalului",* Ionescu îşi abandonează temporar rolul de apologet şi practicant fervent al scrisului autobiografic, pentru a denunţa inflaţia literaturii de introspecţie, a cărei audienţă s-ar afla în vizibil declin:
Toată literatura la persoana întâi nu este, de fapt, decât o dezgustătoare colecţie „murdară, cleioasă" de mărturisiri neruşinate a ruşinilor mici individuale, a întristărilor, a turpitudinilor, a mizeriilor, ajalniculuP[2].
Dacă în anii anteriori tânărul critic optase pentru sinceritatea emoţiei, a poeziei-strigăt, netrucate şi anestetice, acum schimbarea sa stridentă de opinie privind importanţa valorii estetice a literaturii marchează treptata sa aderare - care va fi desăvârşită în anii '60 - la paradigma discursului ficţional. Jurnalul îi apare de astă dată ca simptomul unei lipse de libertate, ca „o înnămolire care este anestetică, căci atitudinea estetică este libertate"[23]. în plus, Ionescu pledează, surprinzător, pentru necesitatea ca, în chiar perimetrul jurnalului, să se producă în cel care se confesează o dedublare, aşa încât relevanţa estetică şi, deci, reabilitarea genului ca atare să provină dintr-un *epicism interior* al mărturisirii.
60
61

2. Modalităţi incipiente ale ficţionalizării

Dincolo de previzibila oscilaţie între „sinceritatea" genului confesiv, pe de o parte, şi, pe de altă parte, inevitabila nesinceritate şi literaturizarea, provenite, cele din urmă, din teatralitatea adresării către un presupus public cititor şi chiar... spectator, sau din chiar transcrierea „trăitului", - aceasta producând un subiect *inconştient* al textului, imposibil de controlat[24] —, pot fi depistate, în scrierile româneşti ale lui Ionescu, câteva tentative, cât se poate de conştiente şi deliberate, de a pătrunde în tărâmul ficţiunii *sui-generis.* Acestea sunt, pe rând, bovarica ficţionalizare de sine prin proiecţia mimetică a unui eu hipertrofiat devenit personaj şi metapersonaj deopotrivă, apoi nevoia de a regăsi, în cotidianul cel mai banal cu putinţă, fantasma *miracolului,* şi, în fine, nevoia declanşării, prin recursul repetat la proiecţia *imaginară,* a procesului cathartic.
împotmolit deocamdată în neputinţa de a se dedubla şi obiectiva într-o operă, tânărul Ionescu face din sine, în chip compensatoriu, un veritabil personaj literar, unul orgolios, cabotin, insolent, mai mult nesuferit şi nedrept în umorile sale critice decât simpatic, adică un ins asemănător, în mod paradoxal, tocmai caricaturalei imagini a lui Victor Hugo, aşa cum se încropeşte aceasta în parodica pseudobiografie pe care autorul lui *Nu* i-o face poetului romantic. La fel ca Hugo, pe care, flagelându-se parcă pe sine, îl portretizează prin acide tonuri pamfletare, Ionescu îşi trădează un accentuat bovarism, acţionând „asupra realului cu mijloace care nu sunt valabile decât în ceea ce priveşte ficţiunea"[25]. La abia 14 ani, Hugo declara: „Vreau să fiu ori Chateaubriand, ori nimic". Ionescu, la rândul său, în *Jurnal la şaisprezece ani,* se arată cel puţin tot atât de vanitos, ori, mai degrabă, iremediabil bovaric, complăcându-se în proiecţia fictivă despre sine, adică în rolul fantasmatic de individ celebru:
J5# *şi prietenii mei, Mihail şi Sergiu, vom cuceri lumea, Lucrul acesta ar putea să pară pueril. Dar e clar, e simplu că voi fi unul din marii scriitori ai istoriei lumii (...)[26].*
Ficţionalizarea treptată şi discretă a discursului autobiografic ionescian se declanşează aşadar graţie *eului* bovaric supradimensionat al celui care se distanţează nu o dată de sine, pentru a se privi admirativ ori condescendent din afară. Iată cum, în eseul *Lateral,* din 1932, criticul face
elogiul narcotizării mentale, descriind cu acurateţe mecanismul autoiluzionării bovarice prin care, asemenea eroinei lui Flaubert, personajul Ionescu se concepe pe sine *altul* decât este: „A-ţi complica viaţa (a consuma narcotice spirituale) nu înseamnă a ţi-o distruge, ci a ţi-o crea". Bovarismul este aici asociat visului, Ionescu elaborând încă din anii '30 o poetică onirică, reluată mai apoi, în spirit când postromantic, când suprarealist, în piesele şi jurnalele sale de mai târziu:
Prefer coşmarul acestei realităţi insipide, pentru că, deocamdată, încă prefer morţii, chinul. Trezirea nu vine niciodată. Forţe se găsesc destule în dinamismul nostru interior, în setea noastră de transfigurare continuă, care să reconstruiască edificiul ameninţat, care să renască visul mori[1].*
Iar principalul simptom al bovarismului său structural („setea noastră de transfigurare continuă") este, reiterat în

chip de metaforă obsedantă, nevoia de *miracol,* înțeles ca un principiu ocult menit să submineze banalitatea cotidiană. In scrierile româneşti ale lui Eugen Ionescu există de altfel o permanentă tensiune între disprețul scriitorului *in nuce* pentru literaturizarea vieții, care astfel ar înceta să mai fie autentică, şi nevoia de estetizare a ei, pentru ca *miracolul*'să se poată ivi:

Nu iubesc decât miragiul.

Nu capătă semnificație spirituală decât ficțiunea, decât convenția. De altfel, vedeți cum oamenii (cu câtă teamă, dar şi cu câtă duioşie) îşi organizează ficțiunile, îşi solidifică convențiile crescute pe apa înşelătoare a miragiului.[R&]

Nevoia de miraj, de miraculos, de mister e în fond nevoia de ocult într-o eră postsacră. „Problemele mele şi ale celor din juru-mi mi-au părut a fi întotdeauna o tristă bucătărie pământească", se mărturiseşte într-o scrisoare din Paris, datată 13 noiembrie 1938, cel care se expatriase nu de mult. Şi continuă să invoce leitmotivul miracolului de proveniență ocultă: „Oroare am de obişnuință, de cotidian, de lumea uzată pe care miracolul nu o înțeapă"[29]. Miracolul negativ pe care Ionescu îl invocă cel mai adesea este, în chip simptomatic, cataclismul, apocalipsa universală:

62

63

Eu, Doamnelor şi Domnilor, vă mărturisesc că aştept un cataclism, cutremur, deschiderea unui abis sub mine, sfărâmarea cu mujică sau fără a bolților cereşti, creşterea unui ochi pe nas şi a unei măsele pe călcâiul stâng, în orice clipă. Dar mă minune^ ca de o păcăleală, că totul merge fără miracole prea viabile şi prea dezordonate. (...) E mai natural ca astăsj, mâine să survină un ciclon logic, social, terestru p cosmic'®.

Invocarea repetată a catastrofei are un rost cathartic, limpede formulat astfel în chiar prima frază a articolului *Despre melodramă,* din 1931. „Numai catastrofa ne poate revela natura noastră intimă", consideră eseistul, susținând necesitatea „tragicului şi a neprevăzutului"[31]. Anticipând parcă tematica dramei eschatologice *Regele moare,* această timpurie invocare de către Ionescu a fantasmei apocaliptice privind catastrofa cosmică şi a celei legată de sfârşitul individual, interdependente, primeşte uneori conotații metaforice de inspirație gnostică, în care ființa umană este privită ca victimă a unui complot universal:

Suntem şi noi în voia unor capricii, unor dezastre, unor puteri, de care nu ne dăm seama. De aceea furnica fi albina continuă să-şi vadă de măruntele trebi; de aceea noi scriem cărți, facem războaie, ne jertfim pentru o idee, fără să putem vedea apropierea degetelor, cât %ece munți, care ne vor strivi[32].

Motivul gnostic reapare în paginile jurnalului ionescian de tinerețe din anii '30: „Sunt singur în colivie. Nu e nici Dumnezeu, nici Dracul. Dar, odată, o mână o să m-arunce, cu colivie cu tot, în prăpastie!"[33]

Având drept cauză fie „rinocerizarea" tot mai accentuată a majorității colegilor săi de generație prin aderarea lor la ideologia extremei drepte, fie angoasele thanatice personale ale lui Ionescu, invocarea fantasmelor apocaliptice presupune trecerea de la discursul confesiv la acela imaginar prin chiar procesul cathartic de purgare prospectivă - una *imaginară, mimetică*— de „milă şi frică":

Dimineața catastrofei înfrigurea^ă omenirea. Simțim cum vine, din ce în ce mai repede, Catastrofa. (...) Lumea va sfârşi în spasm[34].

Se pare că, o dată cu înstrăinarea de criterionişti şi cu decizia expatrierii, Ionescu trăieşte o tipică *anxietate de anihilare,* cu alte cuvinte o stare

pe care psihanalistul kleinian Wilfred Bion o punea în legătură cu „schimbarea catastrofică", adică cu amenințarea unei catastrofe mentale care ar însoți orice schimbare în traiectul existențial şi în personalitatea unui individ. Fantasma catastrofică, însoțită de sentimentul apocaliptic, pe care Ionescu îl împărtăşeşte cu un alt congener expatriat, Cioran, ar trebui însă justificate nu atât din punct de vedere psihanalitic, cât dintr-unul al relevanței lor estetice. Iar conceptul aristotelic de *catharsis* pare să fie în acest context cel mai adecvat, cu atât mai mult cu cât eliberarea cathartică de afecte permite, prin caracterul său mimetic (un *catharsis* prin *mimesis*[35]*),* realizarea unei tot mai pronunțate apropieri a scrisului ionescian de zona ficționalului. Iată o asemenea alunecare înspre o lume ficțională absurdă în cîteva pasaje în care reapare metafora apocaliptică, publicate de Ionescu în *Universul literar* din 22 octombrie 1938:

Acum %ece, cinci, trei, doi, un an, ştiam că va fi cataclismul. Dar acest atât de negru viitor era pus într-un timp psihologic extrem de îndepărtat, la sfârşitul lumii. Şi iată, acum a venit, la uşă, în casă, catastrofa de necrezut, sfârşitul de neaşteptat. Eumea s-a rupt în două: acum o %i, un ceas, o clipă, în momentul acesta, a fugit departe tărâmul vieții. Suntem pe tărâmul morții, al catastrofei, al sfârşitului apocaliptic. (...) O profeție medievală fixa sfârşitul lumii pentru anul 1940. Mă tem[36].

Teama de anihilare catastrofică, fie ea mimată ori reală, va da naştere unei poetici eschatologice regăsibilă peste ani într-o piesă ca *Ucigaş fără simbrie,* de pildă, în care oraşul luminos locuit de un teribil asasin traduce în fond, în chip utopic, un „mit al sfârşitului"[37]. Nu la multă vreme după ce se expatriase, Ionescu îşi mărturiseşte, într-una din *Scrisorile din Paris* publicate în *Viața românească,* omniprezentul sentiment apocaliptic, explicat în acest caz ca efect al fundamentalei sale atitudini sceptice:

Paris, 19 mai 1939. Nu înțeleg şi nici nu ştiu nimic, nimic, nimic. N-am intuiția nici unui sens, a nici unei substanțe. (...) Am sentimentul greu că lumea sfârşeşte, că totul se va prăbuşi. Nu-mi pot imagina ce rost ar mai avea lumea să continue să trăiască şi ce ar mai putea fi după cele ce au fost şi sunt, după atâtea %eci de secole. Gândul sfârşitului lumii a devenit pentru mine ceva permanent, familiar. Ce-ar mai putea fi după această imensă oboseală lungă şi după acest chin atroce?>[%]

64

65

Acest acut scepticism ontologic, regăsibil în ideea absenței oricărei „substanțe", a oricărui temei existențial, aduce cu sine la Ionescu, în chip firesc parcă, o literatură a sfârşitului, cosmic şi individual deopotrivă. E, aceasta, o literatură eschatologica non-autobiografică deja, căci confesiunea epistolară sau jurnalieră aparent sinceră, netrucată la început, primeşte de la un punct încolo o intensitate şi o amploare incredibile, fantasmagorice, făcând saltul în cea mai pură ficțiune.
66

3. Fantasmele catastrofice şi condiția exilatului

O dată ajuns în Franța, la sfârşitul deceniului 4, cu o bursă de doctorat, Ionescu se mărturiseşte sfâşiat între două atitudini aparent contradictorii, în fond complementare. Pe de o parte, se lasă nu o dată în voia nostalgiei de a se întoarce în țara eclatantului său debut în critica literară, iar în 1940 revine chiar, împreună cu soția, pentru doi ani doar, în România. Dar o dată cu abdicarea regelui şi cu rebeliunea legionară, familia Ionescu decide să se reîntoarcă în Franța. In 1942, recurgând la ajutorul tatălui său şi al câtorva cunoştințe aflate pe atunci în poziții importante ale noii orânduiri de dreapta, Ionescu dobândeşte permisul de a părăsi țara, şi obține chiar o slujbă pe lângă misiunea culturală română de la Vichy. Ajuns acum într-o Franță aflată sub ocupație germană, şi dispunând pe deasupra de o situație financiară mai curând modestă, el ezită să-şi asume întru totul condiția de autor francez. în 1945, îi scrie de la Paris lui Tudor Vianu:

*Uneori „mă muşcă şarpele ambiției" **ți** doresc să joc un rol de seamă în România. Alteori, jalea, dezgustul, scepticismul mă apucă: aş vrea să stau aici, să nu mă mai mişc, să scriu literatură şi să am o situație modestă aici, dar nu inferioară, ci autonomă, independentă de consilieră (şi cu paşaport diplomatic)®.*

Interesant în pasajul citat adineaori este că opțiunea de a rămâne în Franța înseamnă pentru Ionescu nu doar o regăsire de sine prin reîntoarcerea la locul, mitizat afectiv, al copilăriei, ci şi o dezertare (temporară) de la nonconformismul creator şi de la ambițiile de a dobândi celebritatea, proclamate cu câțiva ani în urmă în România, adică în țara în care îşi câştigase o faimă de condotier literar aproape. Exilul francez apare acum mai curând ca o renunțare la visul bovaric juvenil de a juca un rol spectaculos pe scena literaturii universale, renunțare însoțită de complacerea oarecum mic-burgheză într-o stare acceptabilă mai degrabă din punctul de vedere al confortului material decât din acela al performanțelor scriitoriceşti. Câtă vreme acestea din urmă se lăsau încă aşteptate, s-ar putea afirma că identitatea franceză - echivalentă pe moment cu nu mai mult decât o anonimă condiție burgheză - nu este cu totul constituită şi interiorizată de către Ionescu, viitorul dramaturg opunându-i încă identitatea
67
românească, care rămâne deocamdată, în anii '50 ai exilului său parizian, singura asimilabilă condiției lui de scriitor. Este perioada în care traduce în franceză diverşi autori români, printre care preferații Caragiale, Urmuz şi Pavel Dan. în legătură cu „cât de francez a fost francezul Ionesco", Michael Finkenthal consideră cu îndreptățire că „nu există nici un motiv să ne îndoim de ceea ce a mărturisit el însuşi în ce priveşte influența literaturii franceze asupra formației sale ca scriitor şi ca gânditor. Totuşi, respingerea violentă a surselor sale româneşti (aşa cum a făcut-o în interviul menționat cu Bonnefoy) mi se pare mai curând o reacție tardivă, emoțională, decât o observație factuală"[40]. După cum reiese şi din scrisorile sale către Tudor Vianu, angoasa născută din scepticism pare să fie principala dispoziție afectivă a lui Ionescu în intervalul de relativă „tăcere" dintre scrierile lui româneşti din anii '30 şi fulminanta, până la urmă, carieră de dramaturg din anii '60. Din fundamentala fantasmă de anihilare şi din sentimentul catastrofic provine probabil nevoia de evaziune - atât o evaziune din eul obosit de frecventele angoase, cât şi una geografică. în 1939, Ionescu se autodefineşte ca „un om constituit din goluri". Exilat deja, dar nescriind încă în franceză, el pare să se decidă, treptat, să renunțe la identitatea românească a sa, amplificându-şi astfel persistentul sentiment de gol ontologic, care va deveni, peste ani, tema piesei *Scaunele.* „Mă uit în urmă. Nu am din mine ce alege"[41]. Dorința lui Ionescu de a se expatria data, de altfel, încă din 1931, fapt semnalat, de pildă, de către E. Lovinescu[42]. în scrisorile pariziene publicate în *Viața românească* se observă însă, totodată, la exilatul, de acum, Ionescu o obsesivă preocupare pentru raportarea retrospectivă la „eurile" trecutului său românesc, succesiv abandonate şi apoi reactivate: „Cum de am putut muri, în mine însumi, pe încetul, fără să-mi dau seama", scria el încă din mai 1939, descoperindu-şi o „psihologie de strigoi", mai exact o înclinație de a retrăi fapte şi stări din trecut, o consecvență şi chiar o încăpățânare de a se întoarce mereu asupra aceloraşi proiecte şi ambiții ale primei tinereți. Exilul ar fi deci echivalent cu o „moarte" afectivă, ori cu o sinucidere. De altfel, sosit de puțin timp în Franța, Ionescu se şi mărturisea obosit şi descurajat de tribulațiile propriului eu, nefiind încă în stare să se reînrădăcineze afectiv în țara în care îşi petrecuse copilăria, „țara mamii". Dimpotrivă, tendința dominantă pare să fie aceea de a atinge condiția unui

etern rătăcitor, a unui *desţărat* prin excelenţă, obsedat, de astă dată, nu de exaltarea egotistă, ca în perioada orgolios-insolentului
Nu, ci de fuga din sine:
Bucuria mea cea mai mare, cea mai tare, e călătoria. întotdeauna m-am simţit în mine însumi prizonier, ca legat de lanţuri în celulă. (...) O nevoie nestăpânită de a fugi m-a chinuit de când mă cunosc. Oraşul în care stau, de care sunt înlănţuit, mi-a părut cel mai urât, cel mai searbăd din toate. M-a însufleţit, veşnic, nevoia de a călca în picioare toate prieteniile, de a pălmui feţele pe care le-am văifut de prea mulţi
In fond, pe seama stării de sfâşiere şi dedublare lăuntrică a celui aflat în interregnul dintre două identităţi (una părăsită nu de mult, alta în curs de constituire abia) poate fi pusă şi repetata invocare a fantasmelor eschatologice, însoţită tot mai adesea de nostalgia călătoriei, a exilului perpetuu, unul fizic şi metafizic totodată: „îmi place enorm să călătoresc, să rătăcesc hai-hui în lume. Un continent nu-mi ajunge. Aş merge cât mai departe" - îi scrie Eugen Ionescu lui Tudor Vianu la 19 septembrie 1945, după ce, cu câţiva ani mai devreme, tot într-o scrisoare către Vianu, îşi trădase, ca un alt Cyrano de Bergerac, nostalgia pentru voiajul interplanetar: „Nu-mi place nicăieri pe pământ şi tare aş vrea să pot fugi în lună"[44].
Pentru cel care, dornic de tot mai multă celebritate internaţională, trăieşte, în opinia lui Ion Vartic, sub povara teribilului complex al lui Fiesco[45], reîntoarcerea într-o cultură minoră, aceea română, ar fi fost un gest sinucigaş sub raport cultural (şi, datorită seismelor politice din România legionară, şi sub raport personal). Pe de altă parte, Franţa anilor '40 va fi resimţită multă vreme ca un loc al exilului interior, iar nu al regăsirii de sine. Fantasma cathartică, mântuitoare, a catastrofei - în plan personal şi universal -, ca şi aceea, derivată din prima, a evadării continue rămân în aceste condiţii paleative mentale pentru dilema opţiunii între una sau alta dintre cele două componente, română şi franceză, ale personalităţii ionesciene. Iar forma cea mai radicală a evaziunii, dincolo de adolescentina, parcă, manie a evaziunii geografice, va fi, în cele din urmă, renunţarea la scrisul autobiografic, adică la eul hipertrofiat al tinereţii sale cabotine şi nonconformiste, şi refugiul compensativ în ficţiune.
68
69
NOTE:
1. Vezi Eugen Ionescu, *Război cu ţoală lumea,* I, p. 24.
2. Ibidem, p. 26.
3. *Ibidem,* p. 24.
4. *Viaţa grotescă si tragică a lui Victor Hugo,* în £«, p. 99.
5. *Ibidem,-p.* 104.
6. Vezi Ion Vlad, *Măştile provocării, Jtiăstile sfidării,* în 7» *labirintul lecturii,* ed. cit., p. 118.
7. Emil Cioran, *Lirismul absolut,* în Pe *culmile disperării,* p. 87-88.
8. înNa.p. 191.
9. Ibidem, p. 183.
10. £», p. 166-167.
11. Idem, *Război cu toată lumea,* I, p. 5<5.
12. Analizând paradoxala „idee literară" a antiliteraturii, precum şi frecventele declaraţii avangardiste şi deconstructiviste privind *moartea literaturii,* Adrian Marino remarcă natura sofistică, indemonsttabilă, sau aporetică, a acestora. „O situaţie circulară tipică frecventă (de aceeaşi natură) — adaugă criticul — este de a scrie că nu poţi să scrii. (...) Imposibilitatea exprimării este mărturisită ca o profundă dramă interioară. Dar irezolvabilă, deoarece însăşi această confesiune se transformă inevitabil în scriitură". Vezi *biografia ideii de literatură,* voi. 6 (partea IV), Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2000, p. 208-209. Simptomatică ar fi astfel, în privinţa aporiei unei posibilităţi a literaturii numai în condiţiile *imposibilităţii* sale ontologice, o pseudodefiniţie derrideană, de natură apofatică: „Nu ştii nici ce este, nici cine este. Şi atunci începe, poate, literatura" (Jacques Derrida, *Devant la Loi,* în *Pbilosophy and Uterature,* ed. by A. Phillips Griffiths, Cambridge, 1989, p. 184). Proiectând şi el soluţia unei reînceperi a odiseii scrisului de la zero, printr-o literatură naivă, Ionesco nu ezită să denunţe, în grilă parodică, caracterul inter-textual al unei literaturi „profesioniste" îmbătrânite, şi să activeze, prin urmare, câteva paradigme literare care deţin în ele morbul autodistructiv al parodiei implicite şi al intertextualităţii, sau, altfel spus, al unui discurs monstruos, de tip Frankenstein, peticit cu implanturi de citate. E vorba, cum voi arăta în capitolele ulterioare, de paradigma melodramatică şi de aceea, înrudită ei, a goticului.
13. Eugene Ionesco, *Journal d'un citoyen malgre lui,* în *Nouvelle Revue Franfaise,* No. 274, 1975, p. 170; vezi şi Adrian Marino, *op. cit.,* p. 199.
14. Vezi Adrian Marino, *op. cit.,* p. 206.
15. Eugene Ionesco, *Intre viaţă si vis. Convorbiri cu Claude Bonnefoy,* traducere franceză de Simona Cioculescu, Bucureşti, Editura Humanitas, 1999, p. 164-161
16. Gelu Ionescu, *Anatomia unei negaţii,* p. 10.
17. *Ibidem, ?.* 11.
18. Vezi Eugen Ionescu, *Război cu toată lumea,* I, p. 174.
19. *Ibidem,* p. 175.
20. *Ibidem,* p. 12.

21. Ion Vlad, *op. cit,* p. 112.
22. *Război cu toată lumea,* I, p. 272.
23. *Ibidem,* p. 273.
24. Vezi Jean Bellemin-Noel, *Vers [inconştient du texte,* Paris, PUF, 1979, p. 197.
25. Vezi Jules de Gaultier, *Bovarismul,* traducere de Ani Bobocea, Iaşi, Editura Institutul European, 1993, p. 15.
26. Eugen Ionescu, *Jurnal la şaisprezece ani,* în *Eu,* p. 71.
27. Idem, *Lateral,* în *Eu,* p. 156.
28. *Ibidem.*
29. Eugen Ionescu, *Război cu toată lumea,* II, p. 211.
30. Idem, N»,p. 197-198.
31. Idem, *Despre melodramă,* în *Zodiac,* martie 1931, p. 54.
32. Eugen Ionescu, *Nu,* p. 205. 33.Vezi£«,p. 179.
34. *Ibidem.*
35. Vezi, pentru accepţiunea *catharsis-ului* ca purgare, eliberare de afecte, cartea lui A. D. Nuttall, *Why Does Tragedy Give Pleasure?,* Oxford, Clarendon Press, 1996.
36. *Război cu toată lumea,* I, p. 109.
37. Vezi Victor Ieronim Stoichiţă, *Cetatea ideală. Preistorie a textului utopic,* în *Efectul Don Quijote. Pentru o hermeneutică a imaginarului european,* traducere de Ruxandra Demetrescu, Gina Vieru, Corina Mirean, Bucureşti, Editura Humanitas, 1995, p. 15: „Oraşul ideal este un mit al sfârşitului. (...) Figură a *sfârşitului,* Cetatea ideală se opune (uneori se suprapune) inevitabil figurii *începutului:* Paradisul".
38. Eugen Ionescu, *Scrisori din Paris,* în *Viaţa românească,* XXXI, nr. 12, dec. 1939, p. 92.
39. *Scrisori către Tudor Vianu,* II, p. 278.
40. Michael Finkenthal, *Nuanţe la un portret,* în William Kluback, Michael Finkenthal, *Clownul în agora.* Convorbiri despre Eugen Ionescu, în româneşte de Roxana Sorescu, Bucureşti, Editura Universalia, 1998, p. 91.
41. Vezi Eugen Ionescu, *Scrisori din Paris,* în *Viaţa românească,* XXXI, nr. 12, dec. 1939, p. 96.
42. Vezi, în acest sens, E. Lovinescu, *„Sburătorul". Agende literare,* III, ediţie de Monica Lovinescu şi Gabriela Omăt, note de Alexandru George, Margareta Feraru şi Gabriela Omăt, Bucureşti, Editura Minerva, 1999, p. 115. Lovinescu consemnează aici o întâlnire (miercuri, 20 mai 1931) cu Eugen Ionescu, „care ˇrea să se expatrieze".

70

71

43. *Viaţa românească,* XXX, nr. 12, dec. 1938, p. 147; *Râirfm cu toată lumea,* II, p. 211.
44. Vezi *Scrisori către Tudor Vianu,* II, pp. 212 şi 279.
45. Vezi Ion Vartic, *Cioran naiv fi sentimental,* Cluj, Biblioteca „Apostrof, 2000, p. 83-153. Pentru Ion Vartic, atât Cioran, cât şi Ionesco, scriitori redevabili arhetipului Fiesco, sunt la început „indivizi mesianici în culturi a-mesianice", şi tocmai de aceea, pentru a nu-şi rata destinul, decid să evadeze într-o cultură majoră, cea franceză.

72

III
IDENTITATEA „ENGLEZEASCĂ" A LUI IONESCO

Şi acum, după ce am răspuns la singura obiecţie ce mi s-ar putea aduce vreodată în calitate de călător, îmi iau pentru ultima dată rămas bun de la binevoitorii mei cititori p mă întorc în grădiniţa mea din Redriff, ca să mă las furat de gânduri p să aplic minunatele lecţii de virtute pe care le-am învăţat de la houyhnhnmi. Totodată mă voi strădui să-i instruiesc si peyahooii din familia mea în măsura în care îmi voi da seama că sunt animale docile, de asemenea îmi voi privi din când în când chipul în oglindă, pentru a mă deprinde în felul acesta să văd o fiinţă omenească fără a mi se face rău...
Jonathan Swift, *Călătoriile lui Gulliver (Călătoria*
în ţara houyhnhnmilor)

Pentru Ionescu, mirajul călătoriei pare să conteze, spuneam, mai rnult ca o soluţie exterioară, mimetică, pentru fuga din sine a celui aflat într-un impas existenţial, stârnit, acesta, de dorinţa de a-şi preciza propria identitate etnică, spirituală şi literară totodată. Dacă România devenea tot mai contaminată de legionarism, Franţa în schimb, ţara paradisului copilăriei de la Chapelle-Anthenaise, patrie *maternă* prin excelenţă (după cum România era ţara „tatălui"), sediu al *animei* ionesciene, îi va produce şi ea un disconfort existenţial ale cărui raţiuni sunt multiple: disconfortul material, la început (după cum reiese din scrisorile către Tudor Vianu), apoi cel politic (iscat de situarea sa în răspăr faţă de orientările de stânga, dominante după război în rândurile intelectualităţii franceze[1]), şi, nu în ultimul rând, cel literar, scriitoricesc.

Un fapt simptomatic în privinţa avatarurilor destinului său literar, a îndelungatului proces de formare a identităţii

sale scriitoriceşti, îl constituie elaborarea primei versiuni a *Cântăreţei chele,* în 1943, sub titlul *Englezeşte fără profesor,* în limba *română*[2]. Dacă Cioran considera că e nevoie de un fel de asceză lingvistică, de renunţarea cvasi-totală la folosirea limbii materne pentru a putea deveni autor/ra»«% Ionescu, în schimb, deşi suferind şi el de complexul lui Fiesco, după cum demonstra Ion Vartic, se va decide totuşi relativ târziu pentru acest statut, căci în primul deceniu de existenţă în Franţa *realizează* fie traduceri din literatura română, fie articole destinate revistelor literare româneşti. Hibridul identitar româno-francez[3] îi provoacă în tot acest răstimp, cum am arătat deja, o dramatică dedublare interioară, care îşi asociază nu o dată angoase de tip catastrofic. Nu va părea prin urmare surprinzătoare declaraţia ionesciană dintr-o „scrisoare" din Paris apărută în nr. 12 din decembrie 1939 al revistei *Viaţa românească:*

Mă necăjeşte faptul că, din ce în ce pred^ându-mă, mă dovedesc a fi un întârziat. Nu sunt nici răsăritean, nici occidental. (In occident, e prea târziu ca să mă pot integra, ca să mai prindă grefa.) Nu sunt nici în car, nici în căruţă. Sunt un amestec hibrid de spiritualitate catolică si ceva ortodoxă.

In plus, celor două „etnii" interioare concurente, română şi franceză, respectiv celor două tipuri de spiritualitate religioasă, ortodoxă şi catolică, li se adaugă — deşi nemărturisită niciodată public de către Ionesco — conştiinţa parţialei sale identităţi iudaice. în *Jurnalul*iui, Mihail Sebastian menţionează, la 10 februarie 1941, confesiunea congenerului său privind ascunsa şi, de aceea, traumatizanta lui ereditate iudaică: „Eugen

75

Ionescu, îmbătat repede, după câteva cocktail-uri (sâmbătă dimineaţă) se porneşte deodată să-mi vorbească despre mama lui. Că e evreică, ştiam de mult, din auzite - dar era, între noi doi, o chestiune închisă. Ameţit de băutură, băiatul se porneşte «să spună tot», cu nu ştiu ce răsuflare care îl uşurează, ca şi cum l-ar fi apăsat, ca şi cum s-ar fi înăbuşit. Da, era evreică, era din Craiova, bărbatul ei a părăsit-o cu doi copii mici, în Franţa, a rămas evreică până la moarte, când el — Eugen — cu mâna lui a botezat-o. Şi pe urmă, fără tranziţie, îmi vorbeşte de toţi «evreii» care nu se cunosc: Paul Sterian, Radu Gyr, Ignătescu... Ii invocă pe toţi, cu oarecare ciudă, ca şi cum ar vrea să se răzbune pe ei sau să se piardă el însuşi, neobservat, în numărul lor mare. Bietul Eugen Ionescu! Câtă zbatere, cât chin, câte ascunzişuri, pentru un lucru atât de simplu. Aş fi vrut să-i spun cât îmi devine de drag (...)"[4].

Preocuparea pentru interiorizarea când traumatizantă, când eliberatoare a iudaismului - ca raportare etică la propria ereditate -, sau fie şi numai pentru acceptarea evreităţii mamei, pentru recunoaşterea ei deschisă chiar în faţa unui prieten apropiat, pare a fi persistat la Ionesco, de altfel, o viaţă întreagă. Nu va mai surprinde, aşadar, faptul că, în scenariul autobiografic *Călătorie în lumea morţilor,* Personajul 2, numit şi Tatăl, rosteşte la un moment dat o replică cu totul semnificativă pentru eternul conflict între părinţi, conflict datorat nu în ultimul rând antisemitismului patern. Dialogul dintre tată şi fiu este nu mai puţin semnificativ şi pentru ambiguitatea raportării afective a personajului Jean (alias Ionesco, cel din jurnale) la figura paternă persecutorie (există, aici, o coincidenţă revelatorie, o afinitate evidentă, de fapt, cu Kafka, invocat şi el nu întâmplător) şi, apoi, la propria sa proveniență iudaică, menţinută pentru multă vreme secretă:

Jean:... Da, ţi-era ruşine cu mine fi mă închideai în cameră fi îmi ascundeai toate cărţile de literatură şi mi-ai pus pe foc toate cărţile lui Dostoievski, Kafka, Flaubert şi Kierkegaard. (...) Toată copilăria m-ai ţinut închis, dar nu ai putut reuşi absolut nimic împotriva mea. Eu am fost cel tare. Mult mai tare. Personajul 2 (Tatăl): Da, fiule. Mai ales la mama ta te duceai. Ea te întărâta mereu împotriva mea. Ea nu era de rangul nostru şi din cauza asta nu ne-am înţeles niciodată, *[subl. n.J. Acuma probabilcă-i moartă şi ea, trebuie că epe-aid, pe undeva.*

Jean: A fost mândră de victoria mea asupra ta. Dar şi mai mândră a fost de reuşita mea în viaţă. Am avut dreptate.

76

Un alt caz întru totul relevant pentru hibridul identkar al unei spiritualităţi de coloratură religioasă creştină şi iudaică deopotrivă îl reprezintă personajul Maximilien Kolbe din libretul ionescian omonim, un preot catolic care, în spiritul umilinţei creştine şi al capacităţii de sacrificiu pentru a-şi ajuta aproapele, este dispus să se lase chiar omorât pentru a salva o familie de evrei deţinuţi la Auschwitz.

„Evreitatea" lui Ionescu este, pe de altă parte, precum aceea ciora-niană, mai ales una metafizică. Aproape obsedat fiind, cum se mărturisea, de călătoria perpetuă, lui Ionescu i s-ar putea aplica întocmai autocaracterizările pe care şi le făcea Cioran. Autorul *Omului cu valide* este şi el un „exilat în sine", „un *străin* — pentru poliţie, pentru Dumnezeu şi pentru mine însumi", adică „din punct de vedere metafizic, evreu". Din ampla perspectivă extraestetică a studiilor culturale, ionescologia mai recentă a luat în discuţie „conexiunea iudaică" a dramaturgului. In acest sens, cartea de convorbiri şi eseuri a lui William Kluback şi Michael Finkenthal, *Clownul în agora,* se dovedeşte un incitant periplu critic şi de hermeneutică culturală pe urmele unui inedit Ionesco iudaic[5].

Argumente în plus în privinţa *evreităţii* secunde ori metafizice pot fi aduse prin sesizarea afinităţilor profunde ale „filosofiei" ionesciene cu teoriile etice de extracţie iudaică ale unor Martin Buber şi Emmanuel Levinas (a se vedea, în acest sens, capitolul următor, *De la morala iudaică la scepticism).*

Soluţia paradoxală găsită pentru a omogeniza, ori măcar a compensa, cât de cât, acest hibrid identitar româno-franco-iudaic, care marchează mai degrabă traumatic subiectivitatea ionesciană, este una ficţională. Mai exact, este vorba de opţiunea, în interiorul literaturii non-autobiografice, de ficţiune propriu-zisă, pentru o *cu totul altă*

etnie a personajelor sale din prima piesă, etnie regăsibilă apoi însă, în formă explicită sau metaforică, implicită, ca radical tipologic al dramaturgiei sale, şi în câteva din piesele mai târzii — cea *englezească.*
Se poate sesiza aici o altă, surprinzătoare, afinitate involuntară cu Cioran, în opinia căruia fascinaţia pentru rafinamentul englezilor i-ar fi specifică oricărui balcanic. Referindu-se la un moment dat la verdictul lui Beckett privitor la englezi, pe care scriitorul irlandez îi taxa drept „vulgari"

de-a dreptul, Cioran precizează în ale sale *Exerciţii de admiraţie:* „Acest verdict (...) nu l-aş putea pronunţa în numele meu, cu-atât mai mult cu cât - iluzie balcanică, poate - englezii îmi par poporul cel mai devitalizat şi mai vulnerabil, deci cel mai rafinat, mai civilizat"[6].
Devitalizaţi şi ei până la marionetizare, englezii lui Ionesco se conformează pe cât posibil aceleiaşi prejudecăţi autoimpuse a *distincţiei* snoabe. Faptul este vizibil dacă ne referim, de exemplu, la atitudinea condescendentă a familiilor Smith şi Martin din *Englezeşte fără profesor* şi, respectiv, *Cântăreaţa cheală,* la adresa comportamentului exaltat al servitoarei lor Mary şi al excesiv de pasionalului Pompier, deloc englez, acesta, prin vitalitatea lui debordantă, ci mai degrabă, probabil, balcanic:
Domnul Smith: Chiar că eşti cam deplasată, Mary...
Pompierul: Vai, dar este ea! Nu se poate!
Domnul Smith: Ce, te-a apucat şi pe dumneata?
Mary: Nu se poate! Aici?
Doamna Smith: Ce se întâmplă aici?
Domnul Smith: Vă cunoaşteţi?
Pompierul: Şi încă cum!
Mary se aruncă de gâtul Pompierului.
Mary: Ce fericită sunt să te revăd... In sfârşit!
Domnul şi Doamna Smith: Oh!
Domnul Smith: Aşa ceva e ceva nemaipomenit, aici, la noi, în această parte a Londrei!
Doamna Smith: Aşa ceva nu prea se face!
Pompierul: Ea este aceea care mi-a stins primele focuri.
După scena parodică a recunoaşterii dintre cei doi soţi Martin, această a doua scenă a recunoaşterii din piesă, dintre Pompier şi Mary, foşti amanţi, îi provoacă onorabilului Domn Smith o uimire plină de circumspecţie, iar timidului Domn Martin îi prilejuieşte o stângace şi emoţionată izbucnire de orgoliu britanic exclusivist:
Există un soi de pudoare britanică, vă rog încă o dată să mă iertaţi pentru faptul că-mi precizez opiniile, dar există o pudoare pe care străinii n-o înţeleg, nici chiar specialiştii, o pudoare graţie căreia, dacă pot să zţc aşa... în sfârşit, n-o spun pentru voi...
Portretul-robot al *englezului* ionescian ar putea fi prin urmare astfel aproximat: bun familist, pudibond, cu prejudecăţi elitiste şi orgolii imperiale, burghez „cumsecade", snob, înţelegând xenofobia ca pe un fel de virtute morală obligatorie (simptomatic fiind proverbul englezesc „Charity begins at home" - „Fii caritabil mai întâi cu cei de acasă, cu conaţionalii tăi" —, invocat la un moment dat de „patriotul" Domn Martin), de un sentimentalism cenzurat, ori chiar deliberat antisentimental, cu oroare de ridicol, respectând „tradiţia" şi codul politeţii în chip excesiv, până la ipocrizie, de o civilitate rigidă, amator de viaţă liniştită etc. Pretinsa pudoare britanică, al cărei elogiu îl face, plin de morgă, Domnul Martin, îşi asociază nu doar un penibil conformism mic-burghez cu accente filistine — ţintă uşoară a parodiei deconstructive ionesciene —, ci şi trăsături paradoxal antiburgheze. Printre acestea, sunt de amintit gustul pentru insolit al englezilor ionescieni, sau înclinaţia lor de a-şi construi o fantasmă cu totul excentrică, de o excentricitate gotică adesea, faţă de aparent inofensiva lor existenţă cotidiană. Iar emblema utopică a acestei ex-centricităţi dată de dimensiunea englezească a existenţei este, cum voi demonstra ulterior, Anti-Lumea din *Pietonul aerului.* A fi *englez* rnai presupune, în grila parodiei „didactice" ionesciene, atât cultul grotesc, ilar, al bunăstării culinare („Am mâncat supă, peşte, cartofi cu slănină, salată englezească. Copiii au băut apă englezească. în seara asta am mâncat bine. Asta fiindcă locuim în împrejurimile Londrei, iar numele nostru este Smith"), cât şi goticul apetit pentru oroare şi crimă. In *Englezeşte fără profesor,* de pildă, vocaţia de eroină de roman „negru" a D-nei Smith se trădează într-o ciudată indicaţie parantetică, absentă din versiunea franceză ulterioară a piesei: „Aruncă ciorapii cât colo şi-şi arată dinţii. Se ridică în picioare cu părul vâlvoi şi scoate un cuţit din sân".
Toate aceste mărci ale fictivei etnii britanice sunt depistabile nu doar în piesele a căror acţiune se petrece în Anglia, ci şi în *Lecţia, Jacques sau supunerea, Amedeu sau cum să te debarasezi, Noul locatar, Ucigaş fără simbrie, Rinocerii,* care, tipologic, pot fi încadrate pieselor „englezeşti" ale lui Ionesco. Dar înainte de a trece la analiza detaliată a textelor *englezeşti,* o întrebare hermeneutică de natură să redirecţioneze radical interpretarea operei şi a personalităţii ionesciene mi se pare a fi următoarea: *Ce caută, în fond, englezii în piesele lui Ionesco?*
Un posibil răspuns presupune readucerea în discuţie a câtorva semne ale ostentativei intertextualităţi din aceste farse tragice. Căci nu

cetăţeni britanici oarecare bântuie textele ionesciene, ci binecunoscute figuri livreşti, printre care Sherlock Holmes şi (Bobby) Watson - protagonişti clasici ai romanului detectivist -, apoi eterna servitoare Mary (acum,

masca socială a lui Sherlock Holmes), „vicarul din Wakefield" (inexistent în *Englezeşte fără profesor,* personajul lui Oliver Goldsmith apare însă în *Cântăreața cheală),* John Bull din *Pietonul aerului,* protagonistul satiristului Arbuthnot, reprezentând o caricatură a firii britanice în general. Babilonia etnică şi lingvistică din *Englezeşte fără profesor,* unde replicile scrise în româneşte alternează pe aceeaşi pagină uneori cu pasaje în engleză şi în franceză, reapare, amplificată, în *Cântăreața cheală,* al cărei text dobândeşte un caracter intertextual şi livresc mai pronunțat. în delirul verbal al personajelor dinspre finalul piesei, antroponimele româneşti (Andrei Marin) din *Englezeşte fără profesor* vor deveni în *Cântăreața cheală* antroponime franțuzeşti, mai exact nume de autori francezi (Sully Prudhomme, Francois Coppee, Balzac), iar referințele livreşti din literatura britanică nu lipsesc nici acestea, Domnul Martin recomandându-i Pompierului să îl viziteze pe nimeni altul decât pe vicarul din Wakefield, personajul lui Goldsmith.

Intertextualitatea programatică a pieselor pe care le-am numit *şti* reiese, de altfel, din chiar caracterul lor voit *didactic,* teoretizat în detaliu de către dramaturg în *Note şi contranote,* atunci când se referă la geneza *Cântăreței c 0 întreagă parte a piesei este alcătuită din punerea cap la cap a unor fraze extrase din manualul meu de engleză; familia Smith şi familia Martin din acelaşi manual sunt familiile Smith şi Martin din piesa mea, sunt aceiaşi, rostesc aceleaşi sentințe, fac aceleaşi acțiuni sau aceleaşi „inacțiuni". în orice „teatru didactic", nu eşti obligat să fii original, nu eşti obligat să spui ce gândeşti tu însuți: ar fi o greşeală gravă contra adevărului obiectiv; nu trebuie decât să transmiți, umil, învățătura care ne-afost ea însăşi transmisă, ideile pe care le-am primit. Cum mi-aş fi putut eu permite să schimb lucrul cel mai neînsemnat din cuvintele ce exprimau într-un chip atât de convingător adevărul absolut? Fiind autentic didactică, piesa mea nu trebuia, mai ales, să fie originală şi nici să-mi ilustreze talentulP*

Un astfel de pasaj face nu doar dovada ironiei ostentative a unui autor deloc ingenuu. Concomitent cu deconstrucția parodică din antipiesele sale,

faptul de a atribui caracter de „adevăruri obiective" unor truisme de manual de limbă străină înseamnă totuşi pentru Ionesco proclamarea cât se poate de *serioasă* - în ciuda aparentei neseriozități a discursului - a unei poetici postmoderne a pastişei. Neîncrederea în posibilitatea vreunei originalități a gestului creator este în subsidiar şi un elogiu adus literaturii şi *literaturizării* vieții, odinioară atât de blamate de tânărul autor al lui *Nu,* adept al autenticismului generației sale.

„Didacticismul" programatic, respingerea „originalității" ca diletantă, ridicolă, şi opțiunea pentru un discurs intertextual sunt, toate, asociate „etniei" fictive, bovarice, a familiilor Smith şi Martin, cea englezească, o etnie prin excelență artificială, a pastişei, a palimpsestului iden-titar. Refugiul dureros în această identitate voit *falsă* funcționează la Ionesco drept un fel de exercițiu de asceză necesară „naturalizării" într-o altă țară, asemănătoare ascezei lingvistice pentru care se pronunță şi Cioran, încă din primii lui ani de exil în Franța. De semnalat ar fi aici un pasaj din *Cântăreața cheală,* simptomatic pentru trauma depeizării şi apoi a naturalizării într-o țară străină. La fel ca în *Pietonul aerului,* englezii „patrioți" recurg la o discriminare elitistă a minorităților, conform căreia elita este formată din britanici pur-sânge, iar nu din meteci naturalizați. „încercați la Durând", îl sfătuieşte binevoitor Domnul Smith pe Pompierul aflat în criză de clienți la care să „ardă"...; după care replicile se succed, făcând evident orgoliul şi superioritatea „morală" a britanicilor, altruismul lor condescendent față de „naturalizați":

Pompierul: Nici asta nu pot. Nu e englez- E doar naturalizat englez Naturalizații au dreptul să aibă case, dar nu au dreptul să le stingă dacă iau foc.

Doamna Smith: Cu toate astea, când a luat foc anul trecut la Durând, a fost stins până la urmă!

Pompierul: Si l-a stins singur. Clandestin. Ah, nu, nu sunt eu omul care să-l denunț. Domnul Smith: Nici eu.

Dar pentru babilonia etnică şi lingvistică a pieselor englezeşti, ca şi pentru „asceza" renunțării la identități naționale succesive, reprezentativă în cel mai înalt grad este povestea *băcanului.* în *Englezeşte fără profesor* Doamna Smith face referire la un moment dat la un băcan *român* - o

excentricitate în împrejurimile Londrei, după cum remarcă amfitrioana însăşi:

D-na Smith: Doamna Parker cunoaşte un băcan român, unul Popescu Rosenfeld, sosit de curând din Constanța. E un mare specialist în iaurturi. A făcut scoală de fabricanți de iaurt din Cobalcic.

Mâine am să mă duc să-i cumpăr o căldare de iaurt românesc. E rar să avem aşa ceva aici lângă Londra.

Dar băcanul român cu patronim evreiesc (Rosenfeld) — în fond cu dublă identitate, română şi evreiască - va deveni, în *Cântăreața cheală,* un evreu bulgarizat, Popoşef Rosenfeld:

Doamna Smith: Doamna Parker cunoaşte un băcan bulgar pe nume Popoşef Rosenfeld, care tocmai a venit de la Constantinopole. Mare specialist în iaurt. Are diploma şcolii de iaurgii din Adrianopole. Mâine mă duc la el să cumpăr un butoiaş de iaurt bulgăresc folcloric. Nu prea te întâlneşti cu aşa ceva pe-aici, prin împrejurimile Londrei.

Această renunțare surprinzătoare la un personaj de etnie română în favoarea unuia de etnie bulgară, în versiunea franceză a piesei, poate fi înțeleasă şi ea ca un exercițiu de asceză în vederea adaptării într-o nouă patrie, autorul simțind nevoia să-şi abandoneze pe rând eurile trecute, apartenențele la fostele identități succesive, şi să îşi adopte pe de-a-ntre-gul noua identitate englezească, adică, în fine, aceea *fictivă.*

Neintrând în atenția exegezei ionesciene de până acum, antologica şi încă misterioasa, în semnificațiile sale, secvență a băcanului român sau bulgar - un evreu balcanizat, în orice caz revendicându-şi o identitate etnică multiplă şi, deci, cu atât mai incertă — poate deschide, în sine, perspectiva unei incitante analize culturale a

binecunoscutei piese *englezeşti* cu care Ionesco începe să-şi dobândească celebritatea. Obiectul unei astfel de analize culturale ar putea fi acela de a revela complexele raporturi dintre categoriile *marginalităţii* etnice, *i.e.* şi ontologice (desemnată prin „evreitate", „romanitate", „bulgaritate", adică prin acele naţionalităţi care presupun inevitabil apariţia „complexului lui Fiesco"), pe de o parte, şi cele ale *centralităţii* sau spiritului *metropolitan* (starea de *france^* deci de european prin excelenţă, sau aceea de *engle^* mai exact de *britanic,* dotat cu orgoliu imperialist, precum Domnii Smith şi Martin), pe de altă parte.

Diversificarea etnică sub aspectul onomasticii personajelor reflectă de fapt conştiinţa instabilităţii identitare a lui Ionesco însuşi. El este în fond deopotrivă *marginal* (român şi evreu) şi adept al spiritului *metropolitan* (francez în devenire, respectiv britanic, aceasta din urmă asumându-şi-o ca identitate fictivă, bovarică a sa, în care se poate refugia oricând simte că nu-i convine condiţia de francez naturalizat). Starea de incertitudine şi chiar de angoasă, uneori, privind adevărata sa „etnie" interioară constituie una dintre primele reacţii de exilat ale dramaturgului. Dorinţa de a se naturaliza în Franţa nefiind încă definitivă în 1943[8], când redactea2ă versiunea românească a *Cântăreţei chele,* e firesc să înregistrăm şi în planul ficţiunii dramatica sa opţiune pentru alteritate. Asceza îndepărtării de propriul *eu,* „pierderea" deliberată de sine în personaje câtuşi de puţin autobiografice, ba chiar impersonale până la dezantropomorfizare, de tip Smith, Martin sau Bobby Watson, va fi treptat înlocuită cu o părelnică „regăsire" a propriei subiectivităţi, prin construirea unor protagonişti cu caracteristici evident autobiografice, ca Berenger din *Ucigaş fără simbrie, Rinocerii, Pietonul aerului* şi *Regele moare,* ca Jean din *Setea şi foamea* şi din *Călătorie în lumea morţilor,* sau ca anonimii „eroi" din *Ce formidabilă încurcătură[l].,* din romanul *Insinguratul* şi din *Omul cu validele.* Rimbauldianul proces al raportării la „eu" ca la un *altul* îi provoacă lui Ionesco numeroase „revelaţii ale durerii", provenite din renunţarea la voluptatea trăirilor sale egotiste de altădată şi din dobândirea stării distanţate de spectator al propriilor tropisme afective:

Gândirea mea se desprinde de mine. Ea e tocmai ceea ce se desprinde. Cum e cu putinţă să fii în acelaşi timp aici şi acolo, cum e cu putinţă gândirea. Mă gândesc pe mine. Eu sunt un altuP.

Adept nedeclarat al tipologiei umorismului, aşa cum se regăseşte aceasta teoretizată la Pirandello, Ionesco transcrie, în aceleaşi fărâme de jurnal, întreg procesul dedublării mentale, al scindării subiectivităţii sale in roluri proiectate, adoptive, care îi subminează şi chiar îi contrazic mai

82

83

vechea tentaţie de izolare exclusivistă într-un mod specific *eugenionesdan* de raportare la lume şi la *Celălalt*din sine:

Am întrucâtva impresia că în mine se petrec nişte evenimente, că în mine nişte lucruri, nişte pasiuni se frământă, se înfruntă; că stau şi mă privesc şi asist la lupta acestor forte contrare şi că învingătoare ies când una, când cealaltă; o încăierare, un câmp de bătaie mental, şi că eul adevărat este acel „eu" care priveşte la „eul" evenimentelor şi al conflictelor. Eu nu sunt, pe cât se pare, acele pasiuni, d sunt cel ce vede, priveşte, comentează, apreria^ă. Sunt, totodată, şi acela care, cu ardoare, îşi doreşte un alt eu[w].

Evadarea din subiectivitatea debordantă, narcisiacă, a primei tinereţi, ca simptom al alienării de sine, este urmată de grefa unei identităţi de împrumut, ceea ce face posibilă apariţia ficţiunii, privită ca un Celălalt al eului. Fuga din obsesia sterilă a propriului *eu* - specifică, aceasta din urmă, perioadei româneşti a carierei ionesciene — în opera de ficţiune este pentru dramaturg şi un act *etic,* în sensul filosofiei etice de extracţie iudaică a lui Emmanuel Levinas. Căci pentru Ionesco opera, ficţiunea, trebuie abordată ca o fiinţă autonomă, ca un Celălalt, care urmează a fi *recunoscut* în fragila sa autonomie ontologică. După cum, în concepţia levinasiană, prezenţa *Celuilalt,* a semenului, trebuie nu apropriată cognitiv, ci acceptată în alteritatea sa, tot astfel ficţiunea va fi, în viziunea ionesciană, o entitate nesupusă voinţei autorului ei. Acesta, departe de a o considera proprietatea sa, „trebuie s-o lase să se desfăşoare aşa cum este, aşa cum trebuie să fie, aşa cum vrea să fie, lăsată [ea, opera — *n.n.]* în voia ei, în libertatea ei"[11].

Alteritatea fiinţei ficţionde în raport cu fiinţa autorului ei este tradusă metaforic, la Ionesco, prin construirea unor personaje care au ele însele conştiinţa propriei alterităţi, semnalată, de pildă, printr-o dublă naţionalitate. Este cazul dramaturgului Berenger din *Pietonul aerului.* Numele acestui personaj autobiografic evocă, pentru francezi, personalitatea unui binecunoscut autor de cântece, Pierre Jean de Beranger. Poemul său satiric *Le Roi dYvetot,* un atac la adresa lui Napoleon, era cântat la un moment dat peste tot în Franţa. închis de două ori pentru compoziţiile sale dizidente, Beranger a fost şi autorul unui tratat neterminat despre *Moralitatea sodală şi politică.* Ca dovadă a celebrităţii acestui curajos dizident politic, apreciat pentru liberalismul său, la înmormântarea lui

84

parizienii strigau pe străzi „glorie şi onoare lui Beranger!". Printre motivele marii popularităţi dobândite de Beranger printre francezi, Theophile Gautier menţiona, în a sa *Istorie a romantismului,* reprezentativitatea talentului său pentru mentalitatea naţiunii căreia îi aparţinea, cu alte cuvinte spiritul cu adevărat galic al acestuia: „... spiritul său este cu adevărat francez - chiar galic -, fără nici un element străin, adică un spirit temperat, vesel, maliţios, de-o înţelepciune facilă, de-o bonomie socratică, între Montaigne şi Rabelais, un spirit ce mai curând râde decât plânge şi care, totuşi, ştie, când e cazul, să-şi însoţească surâsul de o lacrimă; nu-i tocmai ceea ce s-ar putea numi un spirit poetic, în sensul în care ni l-au revelat Goethe, Schiller, Byron, Lamartine, Victor Hugo,

Alfred de Musset; dar lirismul nu este o caracteristică a spiritului naţiunii noastre. Pe lângă marea sa importanţă politică, Beranger place oamenilor pentru claritatea sa ingenioasă, pentru sobrietatea sa poate prea mare, pentru acel bun-simţ proverbial care, după părerea mea, se apropie prea mult de proză"[12]. Neeludând cu totul, probabil, acest caz real al unui autor atât de reprezentativ pentru spiritul galic, Ionesco păstrează, în *Udgaş fără simbrie* şi *Rinocerii,* caracterul politic al atitudinii protestatare adoptate de protagonistul său Berenger. în *Pietonul aerului,* în schimb, francezul prin excelenţă Berenger, aflat împreună cu familia în vacanţă în Anglia, devine nu o dată, în chip paradoxal, *engle^* interpelat fiind de soţia sa prin antroponimul anglo-saxon Herbert. Iar revoluţionarismul său se atenuează şi el, previzibil, concomitent cu uimitoarea schimbare a identităţii etnice. în momentul când Berenger ultragiază, prin comportamentul său excentric, inerţiile comportamentale şi de gândire ale britanicilor, el se transformă la rându-i într-un mic englez, pe care Josephine îl apostrofează strigându-1, surprinzător, Herbert. Pietonul din Anti-Lume s-ar putea numi, prin urmare, fie doar Herbert, el fiind, adică, englez, fie doar Berenger (francez sau, poate, evreu[13]), dotat cu o dublă ori multiplă identitate etnică, în orice caz un apatrid *sui-generis,* refugiat în Anglia tocmai pentru caracterul ex-centric, extra-european, al acestei ţări cu străvechi orgolii imperiale: „Eu am venit din Europa în Anglia ca să mă odihnesc, ca să fug de muncă", afirmă blazatul dramaturg Berenger. Anglia pare a fi, pentru el, o ideală ţară de vacanţă - o vacanţă de eul cotidian, care-i permite evaziunea metafizică şi îl face, spre uimirea tuturor celorlalţi englezi, imponderabil —, sau, altfel spus, patria imaginară a odihnei de continua goană de sine.

85

Cu totul simptomatic pentru refugiul lui Ionesco însuşi în *eul* său *englezesc,* fictiv, unul adoptiv şi bovaric totodată, este un inedit eveniment oniric specular, evocat de scriitor în volumul de eseuri *Sub semnul întrebării.* întocmai ca personajul său autobiografic, dramaturgul Berenger, Ionesco se află cu soţia şi fiica sa în vacanţă în Anglia, la o prietenă de familie. Amfitrioana lor îi găzduieşte în aripa veche, datând din secolul al XVII-lea, a frumoasei sale case înconjurată de tipicele peluze englezeşti. în acest cadru aparent idilic, dar plin de presimţiri ale unor terifiante apariţii gotice, dramaturgul are un vis cumplit, thanatic. Iată-1: mai mulţi medici îi recomandă o operaţie pe creier, ca apoi, în chip suspect, să-1 informeze că se înşelaseră cu toţii asupra gravităţii bolii sale, că nu avea nimic şi că putea, prin urmare, pleca acasă. Neîncrezător în subita schimbare de opinie a medicilor, Ionesco - aflat acum în condiţia de metapersonaj oniric - îi imploră să-i spună adevărul, mărturisindu-le mai întâi el însuşi temerile sale privind faptul că ar avea o tumoare canceroasă incurabilă pe creier. într-adevăr, i se confirmă că suferă de cancer, şi că nu se mai poate face nimic pentru vindecarea sa. Trezit din coşmarul nocturn, Ionesco evocă o ciudată şi, până la urmă, revelatoare discuţie pe care o are dimineaţa cu fiica sa şi cu gazda lor englezoaică:

Pe la nouă, ne-am dus să luăm micul dejun în sufragerie, în celălalt capăt al casei. Stăpâna casei si fiica mea se găseau deja acolo. Aceasta din urmă mă întrebă: „Te-am au^t sforăindprin perete. Sforăiai foarte tare. - Nu puteam să sforăi, mai întâi pentru că eu nu sforăi si apoi pentru că eram trea% — Ba da, sforăiai şi foarte tare şi era un sforăit ciudat". Eram gata să proteste^ când D., prietena noastră, îi spuse fiicei mele: „Da,fetiţo, nu e nici o îndoială că tatăl tău sforăia ". Am tăcut, puţin mirat. De îndată ce fiica mea plecă, D. mi se adresă: „Scu^aţi-mă, nu dumneavoastră sforăiaţi, era bunicul meu. Nu era un sforăit, ci horcăitul agoniei. Bunicul meu a murit acum şapte ani, la 8 august. Astăzi este aniversarea morţii lui. ha fiecare aniversare, dimineaţa, la ora morţii, se aude acest horcăit. Liniştiţi-vă, nu face altceva. — Ştiu din ce cau%ă a murit bunicul dumneavoastră, am spus. A murit de o tumoare canceroasă la creier, a fost trimis la spital, au vrut să-l operele, apoi medicii au renunţat deoarece, aşa cum i-a spus unul dintre doctori, la cererea lui, tumoarea era neoperabilă. Aşa se face că a murit acasă. - Este exact. Cum se face că ştiţi? mă întrebă D. — Pentru că am visat totul în noaptea asta, am răspuns."

De la acest eveniment, horcăitul nu s-a mai au^t niciodată. E ca şi cum l-aş fi luat asupra mea™.

86

Acest vis şi consecinţele sale au, cred, o importanţă cu totul specială în a ne dezvălui mobilul ascuns al opţiunii lui Ionesco pentru identitatea englezească a personajelor sale. Straniul incident oniric este relevant în primul rând pentru interdependenţa dintre onirismul literaturii iones-ciene, obsesia sa thanatică şi nevoia de evaziune bovarică a scriitorului într-o etnie de împrumut. Tipologiile „englezeşti" presupun pentru autorul *Cântăreţei chele* atât ridicolul filistinism mic-burghez, sau, altfel spus, psihologia „culinară", cât şi, în chip paradoxal, vocaţia gotică, deschiderea înspre aspectul insolit şi chiar periculos, ca de *thriller,* al aparent banalei existenţe cotidiene. „Preluând", în vis, sufletul celui decedat asupra sa, Ionesco pare că îşi exorcizează, fie şi numai pentru moment, omniprezenta spaimă de moarte, iar efectul cathartic al abandonului de sine în identitatea străină, britanică, se observă cu uşurinţă în perspectiva distanţată, plină de umor negru englezesc, din care priveşte lugubrul fenomen supranatural al apariţiei fantomei, ba chiar al „locuirii" sale de către fantomă:

întâmplarea pe care tocmai v-am povestit-o, întâmplare adevărată, este un fenomen care nu se mai poate produce în Europa, în Franţa. Acum douăzeci şi cinci de ani, separe că existau încă fantome în Bretagne, în partea de vest, în apropierea coastelor. Acum, nu mai sunt. Faptul că lumea nu mai crede în ele le-a supărat, cu siguranţă. Mai există ele încă în Anglia?

Existau acum cincisprezece ani, dovadă visul meu^.

De altfel, în pagina imediat următoare, continuându-şi seria evocărilor de evenimente neobişnuite care i s-au întâmplat, Ionesco comentează, cu acelaşi umor englezesc, o întâlnire ratată cu stafia unei bătrâne doamne, incidentul petrecându-se, cum era de aşteptat, tot în Anglia, la Oxford, în clădirea de la Maison de France:

Seara, la ană, Flucheres, director la Maison de France, mă anunţă că tocmai camera în care urma să petrec noaptea era vizitată de stafii. O fantomă, fantoma unei bătrâne doamne îmbrăcată într-o rochie violet, apărea la două dimineaţa în oglindă, o dată pe săptămână, în noaptea de joi spre vineri. Era chiar joi seara. Mă duc să mă culc, îmi era prea somn ca să stau trea^. Pun deşteptătorul să sune la două fără un sfert. Trezit, sar din pat, mă înfăşor într-o cuvertură, pun un scaun în faţa oglindi, mă aşe% Aştept. Se face două,

apoi două şi un sfert, apoi două jumătate. Nimeni. Şi totuşi, însuşi directorul de la Maisoh de France o văzuse pe vizitatoare. Şi mulţi alţii. Nu ţinusem poate seama de ora englezească.

în ceea ce priveşte excentricitatea parcă neeuropeană şi, uneori, chiar... neumană a „englezilor" lui Ionesco, adevăraţi *marţieni* ai teritoriului neogotic sau absurd al dramaturgiei sale, reprezentativă este cu precădere piesa *Pietonul aerului.* Aici paşnicii şi excesiv de politicoşii cetăţeni britanici apar în ipostaze cu totul insolite, fanteziste, ei mergând, de pildă, „în sens invers". La rândul lui, Trecătorul din Anti-Lume, un bonom gentleman englez, fără doar şi poate, cu pipă şi favoriţi albi, se lasă întrezărit ori devine brusc invizibil după bunul său plac, iar una dintre onorabilele englezoaice ieşite la plimbare afirmă pe tonul cel mai natural cu putinţă că zăpada de la Londra este cât se poate de... neagră. în fond, englezii acestei piese, amintind în chip ostentativ, programatic, de protagoniştii din *Cântăreaţa cheală* - personajul denumit generic „A Doua Englezoaică" exclamă chiar la un moment dat, cu o acută conştiinţă metatextuală, „fetiţa noastră-i cântăreaţa cheală" -, ar putea fi caracterizaţi succint printr-o sintagmă prezentă într-una din indicaţiile parantetice: apariţia lor este, astfel, una de „coşmar şi salon deopotrivă".

Dar excentricitatea adeseori terifiantă a aparent inofensivilor cetăţeni britanici din piesele ionesciene este nu doar un semn al revenirii paradigmei gotice în teatrul contemporan - farsele tragice „englezeşti" conţinând nuclee de melodrame gotice parodiate -, ci şi o metaforă funcţională, cu rol de convenţie constitutivă, pentru Anti-Lumea ficţiunii. Piesele sau, mai exact, antipiesele ionesciene au, dincolo de evidentul lor caracter metatextual, şi unul metaficţional. în ele coexistă mai multe grade sau straturi de ficţionalitate. Referindu-se la gradul diferit de distanţare a tărâmurilor ori lumilor ficţionale de lumea reală în care se presupune că se află cititorul, Toma Pavel consideră că „efortul de deghizare [a eului real al cititorului în eu ficţional - *n.n* creşte calitativ o dată cu distanţa istorică şi culturală: pentru a trimite un eu ficţional bine pregătit către *In căutarea.,* sau *Călătoriile lui Gulliver* trebuie să modificăm câţiva

parametri esenţiali ai cadrelor noastre de referinţă"[17]. Dacă luăm ca reper criteriul *distanţei* şi al *diferenţei* lumii ficţionale de convenţionala lume reală, s-ar părea că personajele de etnie engleză ale lui Ionesco sunt dotate cu un grad mai mare de ficţionalitate, ori, altfel spus, cu o sporită densitate ficţională, întâlnirea lor cu cititorul sau chiar cu celelalte personaje presupunând din partea acestora din urmă o schimbare adesea bulversantă a cadrelor obişnuite de referinţă. Căci „englezii" reprezintă un fel de marţieni ori *houybnhnmi* ai lui Ionesco, dramaturgul recurgând, în portretizarea lor, la satira enormă de descendenţă swiftiană, cu prelungiri în fantasticul cel mai pur. Soliditatea statutului ficţional pe care îl deţine „englezul" ionescian este vizibilă, cum spuneam, mai întâi într-un strat de suprafaţă al antipieselor, unde se afirmă explicit caracterul lor metatextual.

Replici de genul „unde-i doamna Smith?", aparţinând personajului Pompier, reapărut neaşteptat în mica farsă *Vicontele,* ori de genul celei rostite de „A Doua Englezoaică" în *Pietonul aerului* („Fetiţa noastră-i cântăreaţa cheală") implică însă, mai mult decât binecunoscuta parodie intertextuală postmodernistă, o afirmare a autonomiei şi densităţii lumii *englezeşti* ca *ficţiune* de sine stătătoare; o ficţiune care, pentru a-şi impune calitatea ei de *convenţie,* sau mai curând de *lume posibilă* coerentă în cadrele ei de referinţă, se şi autopastişează. Nu doar vocea autorului implicit se aude în inconştientul farselor metafizice ionesciene — acesta fiind de fapt, cum o demonstrează frecventele manevre metatextuale, mai degrabă un *inconştient textual colectiv* —, ci vocile multiple din inconştientul personajelor înseşi, care se caută cu necesitate, dar parcă involuntar, ca hipnotizate, unele pe altele.

Ficţiunea pare că îşi apără, prin urmare, graţie unor subtile mecanisme de autoreglare şi comunicare cvasi-ocultă între personaje, propria autonomie faţă cu autorul ei, pentru ca la rândul lui acesta să simtă nevoia de a se raporta, în sens etic, la un Celălalt al textului, la „organismul viu" al operei, la alteritatea profundă a creaţiei sale ficţionale. Sau, altfel spus, printr-o superbă metaforă, textualistă pesemne, ce poate fi, cred, descifrată în unele piese, metaforă ale cărei sensuri rămân să fie încă descifrate de exegeza ionesciană, Berenger-Ionesco se îndrăgosteşte nu întâmplător de englezoaicele Dany şi Daisy (simpaticele secretare din *Ucigaş fără simbrie,* respectiv *Rinocerii),* fără a le putea însă vreodată „cuceri". Căci ele aparţin unui alt Castel kafkian, unui „sistem" parcă ocult, rinocerizant, nu o dată criminal, dar nu mai puţin fascinant, precum Oraşul luminos din *Ucigaş fără simbrie,* în intangibilitatea şi stranietatea sa.

89
Regatul britanic şi locuitorii săi sunt la Ionesco, aşadar, reprezentanţii unui regn ficţional radical *diferit, cu totul altul,* construit parcă programatic în răspăr cu străvechile reguli aristotelice ale „verosimilului şi necesarului". *Diferenţa* şi *distanţa,* stranietatea ontologică a acestui regn ficţional aparte se măsoară, pe de o parte, în raport cu convenţia de „normalitate", mai precis de verosimilitate, pe care par că o conţin proiecţiile autobiografice regăsibile adeseori în piesele ionesciene, la nivelul tramei epice ori al unor protagonişti ca Berenger, Jean sau Jacques. Pe de altă parte, lumea englezească, ca lume de o densitate ficţională sporită, provoacă, prin stranietatea şi insolitul ei, distanţarea cititorului real sau a aceluia proiectat, suprapus uneori peste figura metatextuală a unui autor-cititor. Acesta din urmă este totodată şi regizor al propriei reprezentaţii fictive. El se claustrează câteodată, în chip donquijotesc, în rama textului-spectacol, după cum reiese din surprinzătoarea replică, aparent aleatorie, a unui personaj feminin din *Amedeu sau cum să te debarasezi:* „închide geamul, Eugene, spectacolul s-a terminat!". Pentru acest misterios Eugene, un cititor intern textului — ca un Don Quijote intrat clandestin în spaţiul propriei ficţiuni pe care o ia drept realitate -, ori pentru cititorul real, extern, „spectacolul" cu englezii-marionete care populează antipiesele ionesciene funcţionează ca o *punere în abis* a teatralităţii, respectiv a ficţionalităţii de tip aşa-zis absurd. Lumea englezilor, *o ficţiune în ficţiune,* tinzând nu o dată să se izoleze etanş de „realitate" - de cadrul referenţial —, este şi ea în fond o... Anti-Lume posibilă.
Opţiunea pentru noţiunea de piesă *didactică,* pe care dramaturgul o ataşa textelor *Englezeşte fără profesor,* respectiv *Cântăreaţa cheală,* îşi revelă astfel profunzimea nebănuită la început, dincolo de virulenţele polemice ori de reacţiile parodice deconstructive pe care „didacticismul" ori tezismul (şi Ionesco le respinge pe acestea aşa cum îi apar ele reprezentate de teatrul brechtian) i le stârneşte. O piesă *didactică* nu poate să nu presupună, de pildă, o teorie a lecturii care să i se adecveze, ea „contro-lându-şi" prin urmare lectorul, programându-i reacţiile afective şi estetice deopotrivă. Or, stranietatea şi artificialitatea, nenaturaleţea accentuată a „anti-lumilor" ficţionale locuite de Mary-Sherlock Holmes sau Bobby Watson vor aduce cu sine un cititor, respectiv interpret *distanţat, străin, „englez"* el însuşi în raport cu textul ionescian. Cu alte cuvinte, un cititor aflat, în faţa acestor piese deconcertante, în postura lui Gulliver în ţara lilliputanilor, ori mai degrabă a *yahoo-ilor* sau *bouyhnhnm-Wor.* Rostul
hermeneutic al prezenţei stupefiate a acestui cititor-interpret în faţa textului care îl respinge şi îl alienează - de un fantomatic sens al operei, ca şi de sine deopotrivă — pare inexistent; ori, dimpotrivă, el poate fi tocmai acela al intrării într-o stare de *perplexitate* revelatorie, de *uimire,* ca atitudine *etică* faţă cu autonomia ontologică şi semantică a ficţiunii. In locul privirii critice iscoditoare, care ar încerca să ia în posesie ori să instituie, în chip abuziv, vreun *sens* anume, *uimirea* hermeneutică este o atitudine *etică* (în accepţiune aproape levinasiană), câtă vreme ea nu face decât să *recunoască* alteritatea unui *Celuilalt* al textului, neasociindu-şi însă vreo agresiune cognitivă asupra *fiinţei* acestuia[18].
„Sensul" textelor ionesciene pare, oricum, unul *închis, îngropat,* asemenea ingenuelor eleve ale Profesorului din *Lecţia,* în magma discursivă a „tragediei limbajului", căci „filologia duce la crimă"; sau el este doar uitat, rătăcit în vreo trapă ori capsulă textuală, menţinut, în orice caz, de cele mai multe ori secret, potrivit unei poetici gotice de cultivare a misterului cu orice preţ; ori, mai degrabă, dacă acest sens al pieselor există cu adevărat, el este un „cadavru" de obsesia căruia, ca hermeneut ori doar cititor ingenuu, trebuie *să te debarasezi,* fiindcă, pur şi simplu, *nu ai ce face cu el.* Precum cadavrul din *Amedeu...,* sensul iese afară din *scenă,* adică afară din textul ionescian, devenind, după cum o va cere „logica" deopotrivă onirică şi textualistă a unei feerii ori farse metatextuale, *imponderabil.*
In această privinţă însă, estetica gotică a *suprafeţei* şi a *efectului* (asupra ei voi reveni într-un capitol ulterior), şi spiritul de farsă universală, de suavă gratuitate ludică ori de încrâncenare parodică cu iz polemic, atât de specifice lui Ionesco, nu au prea multe în comun cu „tezismul" absurdului sartrian ori cu sublimul *hybris* al *revoltei* camusiene, şi nici chiar cu profunzimea tragică în siaj existenţialist a absurdului beckettian. Opinia lui Jacques Lemarchand, după care dramaturgia lui Ionesco este una *de aventuri,* „lipsită de logică asemeni lui *Fantomas,* neverosimilă cum este *Insula Comorii,* tot atât de iraţională ca şi *Cei trei muşchetari"™,* pare în mare parte îndreptăţită.
Indiferent de profunzimea ori superficialitatea verdictului său critic, cititorul pieselor ionesciene este deci frapat de coloritul strident, adesea de-a dreptul gotic, al acţiunii, ori, mai degrabă, al inacţiunii acestora, de burlescul paralogic al replicilor şi relaţiilor dintre personaje, şi, în general, de procesul „didactic" şi parodic în egală măsură al „îngroşării" sforilor, al denunţării şi reafirmării succesive a clişeelor teatrale. Dar ceea
90
91
ce este menit nu doar să frapeze, ci chiar să-1 *distanţele,* într-un sens, desigur, sensibil diferit de cel brechtian, pe cititorul acestor farse tragice este tot caracterul alienant, straniu, de *străin sui-generis* (chiar în sensul radical de *alien,* adică de extraterestru) al genericului personaj *englez* al lui Ionesco. Acesta apare ca o efigie nu doar a ficţiunii parcă suficiente sieşi, în *stranietatea* ei fundamentală în raport cu realitatea, ci şi a cititorului însuşi, silit să adopte, în faţa unui astfel de teatru, postura de *alien* el însuşi; o postură similară, după toate aparenţele, cu aceea pe care filosofii analitici W.V.O. Quine şi Donald Davidson o numeau „radical translator" (traducător

radical) şi, respectiv, „radical interpreter" (interpret radical).
Faţă în faţă cu opera sa, Ionesco însuşi pare nu o dată „englez", un „interpret radical" al propriei creaţii care se autonomizează ca *fiinţă.* Atitudinea lui ar putea fi cel mai adecvat rezumată metaforic prin formula simultană a *descotorosirii, debarasării* de sine ca de un „cadavru", şi a *îmbrăţişării* Celuilalt din sine, a unui eu ficţional (sau: englez), după modelul parabolei ciobanului care, în *Improvizaţie la Alma sau cameleonul păstorului,* îmbrăţişează un cameleon. Atât Ionesco - metapersonaj pătruns în mod ilicit, în *Improvizaţie la Alma...,* dincolo de graniţa ficţiunii, întocmai ca protagonistul cervantesc —, cât şi cititorul ori criticul operei ionesciene se află într-o postură oarecum asemănătoare celei în care se afla, în opinia lui Davidson, şi Joyce cu a sa *Finnegans Wake:*
Joyce ne readuce — consideră Davidson, într-un eseu al său intitulat *James Joyce si Humpţy Dumpty - înapoi la babele si la originea comunicării; el ne pune în situaţia lingvistului venit în mijlocul junglei cu scopul de a lua aici contact cu o nouă limbă si cu o cultură inedită, de a-şi asuma perspectiva cuiva care este un străin [în original: alien] sau un exilat. Pe măsură ce noi, ascultătorii sau cititorii lui, ne familiarizăm cu metodele pe care el ni le-a transmis, ne descoperim îndepărtaţi, plasaţi la o anume distanţă de propriul nostru limbaj, de eurile noastre obişnuite, şi de societatea noastră. Noi îl urmăm deci pe Joyce ca exilaţi sau marginali^aţi [în original: outcasts], eliberaţi temporar, după toate aparenţele, de rigorile limbii şi ale culturii noastre®.*
Considerând *Finnegans Wake* drept o operă care nu numai că repune în discuţie bazele comunicării, ci în acelaşi timp exercită asupra autorului şi a cititorului ei un efect eliberator şi în egală măsură alienant,

de natură să îi plaseze pe aceştia la o anume distanţă mentală şi afectivă faţă de propria limbă şi cultură, filosoful analitic Donald Davidson precizează de fapt, indirect, semnificaţiile noţiunii de *interpret radical.* Frazele sale i s-ar putea aplica întocmai lui Ionesco, cel situat într-o poziţie excentrică, alienată, faţă de propria lume ficţională bântuită de *străini,* de *englezj-* Tot un interpret radical - sau, cum spuneam, un Gulliver în incredibila ţară a houyhnhnm-ilor - va deveni întrucâtva însă şi cititorul ori criticul de ocazie al operei ionesciene.
Aceasta este, poate, *lecţia,* deopotrivă eliberatoare şi angoasantă, *cathartică* deci, oferită, prin mucalită argumentaţie detectivistă, de tip Sherlock Holmes, de către personajul-autor, ajuns şi el, până la urmă, prin contaminare donquijotescă cu propria ficţiune, *englez* printre englezi.

NOTE:

1. în acest sens, Ionesco comentează în *Antidoturi* influenţa nefastă pe care a avut-o asupra „revoluţionarismului" de stânga al tineretului francez personalitatea lui Sartre: „I-am reproşat [lui Sartre] că a cunoscut întreaga documentaţie asupra lagărelor de concentrare sovietice - i-o dăduse David Rousset - şi că, pare-se, ar fi spus: «N-o să fac caz de asta ca să nu le cânt în strună burghezilor». Ca să nu dea apă la moară burgheziei, n-a rostit nici un cuvânt de protest împotriva faptului că în Rusia sovietică piereau milioane şi milioane de oameni, atitudine ce mi se pare a depăşi limitele admisibile şi care, bineînţeles, nu 1-a împiedicat ulterior, când toată lumea a devenit de stânga, să devină şi el de stânga. Cu alte cuvinte, s-a lăsat dus de istorie. (...) îi reproşez că i-a atacat, insultat, defăimat pe Koestler şi Kravcenko, care spuneau adevăruri limpezi. Azi e de partea lui Siniavski, a lui Soljeniţân. Dar e mult prea târziu". Vezi *Antidoturi,* traducere de Marina Dimov, Bucureşti, Editura Humanitas, 1993, p. 191.
2. Referindu-se la importanţa faptului că prima piesă din istoria teatrului absurdului a fost scrisă în româneşte, după cum mărturiseşte şi Ionesco însuşi în *Căutarea intermitentă,* Ion Vartic afirmă: „E, aici, o mare şansă a teatrului românesc, care îşi adjudecă, astfel, o prioritate reală. De aceea, putem şi noi să exclamăm satisfăcuţi, asemeni unui personaj al său: «II avem pe Ionescu, şi Ionescu ne ajunge!»". Vezi Ion Vartic, *Epilog,* la ediţia Eugen Ionescu, *Eu,* p. 235.
3. în ceea ce priveşte *romanitatea,* ca identitate etnică şi afectivă totodată, a lui Ionesco, ar trebui amintit că în ultimul său jurnal francez, *La Quete intermittente,* se găsesc rătăcite parcă involuntar fraze în limba română.
4. Mihail Sebastian, *Jurnal,* 1935-1944, text îngrijit de Gabriela Omăt, prefaţă şi note de Leon Volovici, Bucureşti, Editura Humanitas, 1996, p. 303-304.
5. Spectaculoasa ipostază nonficţională a lui Ionesco, cea revelată de jurnale, memorii, şi de textele polemice sau de atitudine politică şi culturală, este centrul de interes al cărţii semnate de William Kluback şi Michael Finkenthal în 1998. Destinat iniţial publicului intelectual american, acest nou text de ionescologie nu adoptă nici formula unei tradiţionale exegeze monografice, şi nici pe aceea a unei biografii critice. Convorbirile-eseuri cuprinse sub tidul *Clovnul în agora* ar putea fi, cred, încadrate direcţiei de cercetare literară poststructuralistă a studiilor culturale *{cultural studies* sau *cultural criticism)* - foarte în vogă încă în spaţiul anglo-saxon -, care cuprind deopotrivă Noul Istorism, poetica sociologică reprezentată de pildă de Jerome McGann, poetica de tip cultural profesată în principal, pe urmele lui Michel Foucault, de Stephen Greenblatt (sau, printre alţii, de

Louis Montrose şi Catharine Gallagher), dar nu mai puţin interpretările fenomenului literar din perspectiva problemelor legate de rasă, sex, etnicitate sau
94
postcolonialism. în plus, cartea semnată de William Kluback şi Michael Finkenthal are nu doar avantajul unei perspective de cercetare de ultimă oră, ci şi pe acela al unei inedite formule interpretative aleasă de cei doi eseişti, cea dialogală — recurgându-se atât la dialogul cu textele ionesciene şi, câteodată, chiar cu un Ionesco imaginar, dar credibil, cât şi la acela între eseurile, care se succed contrapunctic, ale celor doi autori. Plasându-se, aşadar, în postura de analişti culturali, William Kluback şi Michael Finkenthal îşi propun implicit să desfiinţeze graniţele dintre interpretarea extrinsecă a operei ionesciene şi aceea formalistă, intrinsecă, ei privind „fenomenul" Ionesco ca o totalitate complexă, cuprinzând deopotrivă, într-o inevitabilă şi benefică interdependenţă, sensurile operei şi cele ale biografiei şi atitudinii publice a scriitorului. Dincolo de chestiunea continuităţii temelor şi motivelor în opera lui Ionesco, Michael Finkenthal sesizează, de pildă, „adevăratele" întrebări fără de care succesul autorului *Scaunelor* ca dramaturg/raweţ nu poate fi înţeles: Ce anume conferă sens şi autoritate unei idei? în ce măsură este autorul conştient de ideile care l-au format? Cum funcţionează rezonanţa între culturile română şi franceză? în ce fel chestiunea succesului lui Ionesco (sau Cioran, sau Beckett) în Franţa este relevantă pentru înţelegerea procesului de rezonanţă culturală? Cum devine un scriitor român *în mod spontan* scriitor francez? Ce repercusiuni are asupra operei ionesciene refulata „conexiune iudaică" a autorului? Ce importanţă poate avea raportarea polemică şi critică a tânărului autor al lui JV« la excesele ideologice de extremă dreaptă ale colegilor săi de generaţie în conturarea atitudinii sale politice antitotalitare ulterioare? Dar scurta întâlnire a lui Ionesco cu personalismul lui Mounier în anii de dinaintea celui deal doilea război mondial? In ce măsură poate oferi ipostaza de copil teribil ce simţea nevoia să poarte masca unui clovn o cheie de lectură a textului ionescian? Opţiunea pentru o maieutică interogativă a actului critic creează o inedită tensiune hermeneutică, menită să stârnească posibile dezbateri şi polemici aprinse, să scoată exegeza ionesciană din stagnarea într-un entuziasm interpretativ direc-ţionat doar înspre textul literar şi să repună coordonatele ionescologiei actuale în sfera mai largă a determinărilor sociale.
De la aceste tipuri de întrebări pe care, în descendenţa lui Stephen Greenblatt, le-aş putea numi „interogaţii culturale", hermeneutica dialogală a lui William Kluback (câteodată excesiv de speculativ în argumentaţie) şi Michael Finkenthal (acesta cu observaţii critice de substanţă) se deplasează treptat înspre întrebări care vizează tot mai mult conţinutul tematic şi ideatic al textului ionescian, fie el ficţional sau autobiografic şi jurnalier. Şi în acest caz însă, avatarurile construirii unei identităţi scriitoriceşti (oscilaţia între un gen sau altul şi opţiunea relativ târzie pentru teatru) sunt puse în firească legătură cu acelea - extrinseci unei
95
analize textuale propriu-zise - ale relaţiei emoţionale paradoxale de iubire-ură cu tatăl, sau de compasiune şi oarecare vinovăţie faţă de mamă, sau cu acelea ale raportării afective şi intelectuale a Eui Ionesco la înrudirea iudaică, menţinută multă vreme ca un secret traumatizant în perioada activităţii sale literare din România anilor '30 (şi chiar după aceea, în Franţa, după război, când, în corespondenţa sa cu Tudor Vianu, Ionesco îşi pune problema unei posibile reîntoarceri în ţară). Michael Finkenthal remarcă pe bună dreptate, în eseul intitulat *Nuanţe la un portret,* faptul că pentru Ionesco înrudirea iudaică pare să fi fost mai mult o idee abstractă, „ca o durere care nu poate fi raportată la o cauză fizică", neputând fi vorba în cazul său de o adevărată identitate iudaică. Interesantă în acest context, fără a se vrea însă şi o cheie de lectură exclusivistă sau dictatorială, este interpretarea de către Michael Finkenthal a piesei *Rinocerii,* pornind de la sugestiile cărţii lui David Flusser, *Judaism and the Origins of Christianity* (1988), mai precis de la capitolul intitulat *Un rinocer indian?,* după care „...în viziunea literaturii apocaliptice iudaice [înspăimântătocul rinocer] e utilizat ca expresie a tiraniei terifiante a celui de al patrulea imperiu. Printre altele, literatura apocaliptică este expresia groazei eschatologice". Rinocerul indian sau odontotiranul reprezintă, în viziunea lui Finkenthal, mesajul apocaliptic actualizat (şi conotat politic, aş adăuga): „Ionesco a conferit fiarei actualitate. A transformat-o în element esenţial al mulţimii în deceniile ce vor urma, când armele de ucidere în masă vor deveni din arme ale omului arme ale odontotiranului".
Portretul spiritual al lui Ionesco, aşa cum se conturează acesta în convorbirile şi eseurile lui William Kluback şi Michael Finkenthal, aparţine, aş putea spune, unui „mistic", care, asemenea lui Flaubert, nu crede în nimic, unui damnat al tragicei sau doar absurdei contradicţii de a oscila între o etică a indiferenţei şi una a stării de uimire (cum dramaturgul singur mărturiseşte în *Sub semnul întrebării).* Dar, înainte de orice, el e clovnul metafizic născut cu conştiinţa marii farse universale căreia îi este deopotrivă victimă şi complice. Alături de celebrele *Convorbiri* ale dramaturgului cu Claude Bonnefoy sau de impunătoarea biografie spirituală semnată de ionescologul american Rosette C. Lamont, *Clownul în agora* reconfirmă atât uimitoarea vitalitate a „personajului" Ionesco şi a literaturii sale, cât şi îndreptăţirea unei formule critice inovatoare, care, renunţând la vetustele prejudecăţi legate de prioritatea esteticului asupra valorilor extraestetice asociate acestuia, îşi recunoaşte totodată deschis şi programatic o reală comunicare afectivă peste timp cu „fiinţa de came" a scriitorului.
6. Cioran, *Exerciţii de admiraţie.* Eseuri şi portrete, traducere de Emanoil Marcu, Bucureşti, Editura Humanitas, 1993, p. 100. în *Cioran naiv şi sentimental* (vezi ed. cit, p. 233-234), după ce aminteşte faptul că Simone Boue confirma şi ea, într-un interviu, această bovaric-ridicolă admiraţie a lui Cioran pentru englezi, Ion Vartic
96
schiţează o savuroasă şi mucalită proză mateină ce-şi ia drept pretext epic ostentativul snobism autoparodic de tip *dandy* al filosofului: „Cioran râdea el însuşi — remarcă eseistul —, cu mare poftă, de ideile ce-i treceau prin cap, aşa că nu mă pot abţine să nu-i întregesc viziunea într-un mod matein. Mi-l imaginez, în stradă, ţeapăn, cu monoclu şi melon, în chip de parvenit rasial, netulburat de nimic, impresionant prin impasibilitate, măsurând «din vârful bastonului ceva sus pe case» şi

intrigând trecătorii:
«— Cine o fi ăla, frate? se întrebau unii pe alții.
— E englez, îşi răspundeau, puteți să-1 şi înjurați, nu înțelege»".
7. Eugene Ionesco, *Note şi contranote,* traducere şi cuvânt introductiv de Ion Pop, Bucureşti, Editura Humanitas, 1992, p. 189.
8. Abia la 19 septembrie 1945, Ionescu îi va scrie de la Paris lui Tudor Vianu: „Moartea lui Mihail Sebastian m-a decis. Eu mi-am făcut, aici, în Franța o obişnuință de a trăi. Aş prefera să rămân aici" (în *Scrisori către Tudor Vianu,* II, ed. cit, p. 276).
9. Eugene Ionesco, *jurnal în fărâme,* traducere de Irina Bădescu, Bucureşti, Editura Humanitas, 1992, p. 32.
10. *Ibidem.*
11. Vezi *Note şi contranote,* ed. cit., p. 40-41.
12. Theophile Gautier, *Istoria romantismului,* traducere şi note de Mioara şi Pan Izverna, prefață şi tabel cronologic de Irina Mavrodin, Bucureşti, Editura Minerva, 1990, p. 200.
13. Discutând o proză scurtă a lui Paul Celan, *Gesprăch im Gebirg {Conversație pe munte),* Derrida arată că faptul de a fi evreu presupune tocmai a *nu* avea nici un fel de natură ori esență anume, a *nu* avea o identitate precisă. Numele propriu al evreului este, în proza lui Celan, precum cuvântul *schibboleth* din studiul derridean *Schibboleth pour Paul Celan,* nepronunțabil, intraductibil într-un alt idiom. In plus, Celan — aş adăuga: la fel ca Ionesco, în câteva pasaje cu replici alternative în română, franceză şi engleză din *Englezeşte fără profesor* — transcrie Babelul lingvistic în corpul fiecărui poem al său. Vezi Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre,* Paris, Galilee, 1996, p. 130. Vezi, despre problematica numelui propriu, şi Hent de Vries, *Philosophy and the Turn to Religion,* Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1999, p. 153-155.
14. In Eugene Ionesco, *Sub semnul întrebării,* traducere de Natalia Cernăuțeanu, Bucureşti, Editura Humanitas, 1994, p. 146-147.
15. *Ibidem,* p. 148.
16. *Ibidem,* p. 149.
17. Vezi Toma Pavel, *Lumi ftcționale,* traducere de Măria Mociorniță, prefață de Paul Cornea, Bucureşti, Editura Minerva, 1992, p. 148.

97

18. în acest sens, teoria ionescianâ a lecturii - ivită din zelul autoexplicativ al dramaturgului —, implicită în piesele „englezeşti" ca atare, explicită în *Note şi contrariate,* se dovedeşte extrem de actuală, ea având afinități involuntare cu filosofia etică de tip iudaic a lui Levinas, una a alternații şi responsabilității față de Celălalt, dar şi cu hermeneutica de descendență gadameriană a eseistului şi filosofului sceptic american Stanley Cavell. Pentru Cavell - la fel ca pentru Ionesco —, hermeneutul aflat față în față cu textul nu trebuie să îl abordeze ca pe un „obiect" al cunoaşterii critice, al cercetării orientate în scopuri cognitive, ci ca pe o altă *persoană,* cu care să intre într-un dialog existențial, expunându-se pe sine însuşi şi redefinindu-se în fața *Celuilalt,* a *ființei* de sine stătătoare a operei.
19. Vezi, în legătură cu opiniile critice ale lui Jacques Lemarchand despre Ionesco, Pierre de Boisdeffre, O *istorie vie a literaturii francele de a%i,* traducere de Sanda Râpeanu şi Cireaşa-Gabriela Grecescu, prefață de Valeriu Râpeanu, Bucureşti, Editura Univers, 1972, p. 684-685.
20. Pasajul pe care l-am citat în traducere din Donald Davidson este, în original, următorul: *„Joyce takes us back to the foundations and origins of communication; heputs us in the situation of the jungle linguist ttying to get the hang of a new language and a novei culture, to assume the perspective of someone who is an alien or exile. As we, his listeners or readers, become familiar with the devices he has made us maşter, we find ourselves removed a certain distance from our oivn language, our usual selves, and our society. We join Joyce as outcasts, temporarily freed, or so it seems,from the nets of our language and our culture'".* Vezi Donald Davidson, *James Joyce and Humpty Dumpty,* în *Philosophy and the Arts,* ed. Peter A. French, Theodore E. Uehling, Jr., and Howard K. Wettstein, Midwest Studies in Philosophy, 16, Notre Dame, IN, University of Notre Dame Press, 1991, p. 11.
21. Problema interpretării „radicale" - ea implicând existența unui „principiu de caritate" grație căruia suntem dispuşi să atribuim condiții de adevăr unor propoziții formulate într-o limbă *străină,* găsindu-le relevante pentru un set de credințe şi mentalități consistente şi adevărate şi după propriile noastre standarde - este de altfel analizată şi radiografiată de către Davidson în textul său intitulat *Radical lnterpretation,* inclus în volumul *Inquiries into Truth and Interpretation.* Discutând nuanțat chestiunea reciprocei alienări a două limbi naturale una de cealaltă, ca şi a doi vorbitori ai aceleiaşi limbi chiar, unul de celălalt, Davidson susține necesitatea ca principiile interpretării radicale (sau, altfel spus, principiile „caritații" interlingvistice) să se aplice astfel: „...problema interpretării este casnică şi străină în acelaşi timp; ea survine pentru vorbitorii aceleiaşi limbi chiar sub forma întrebării: cum poate fi determinat faptul că limba folosită de aceştia este una şi aceeaşi? Vorbitorii aceleiaşi limbi pot presupune că pentru ei aceleaşi
expresii vor fi interpretate în mod identic la toți, dar acest lucru nu indică vreun motiv care să justifice o astfel de supoziție. Orice înțelegere a vorbirii celuilalt implică deci o interpretare radicală. Dar pentru ca supozițiile să nu rămână nesesizate ca atare, în calitatea lor de supoziții şi nimic mai mult, ne vom concentra analiza asupra cazurilor unde acest fel de interpretare este cerută în modul cel mai evident cu putință: interpretarea care face trecerea dintr-un idiom de vorbire în altul". Vezi Donald Davidson, *Radical Interpretation,* în *Inquiries into Truth and Interpretation,* Oxford, Clarendon Press, 1984, p. 125 şi 276-277.
De asemenea, noțiunea până la un punct sinonimă a lui W. V. O. Quine, aceea de *radical translator,* este discutată de filosoful analitic în binecunoscuta sa carte *Word and Object* (Cambridge, Cambridge University Press, 1960, p. 26-30). Un *traducător radical* ar fi cel care se află în postura de a se confrunta nu doar cu o limbă străină de limba sa proprie, ci şi cu una atât de îndepărtată, din punct de vedere istoric şi cultural, de ea încât, datorită şi felului în care propozițiile sunt înrădăcinate adânc în rețelele de credințe ale respectivei culturi, n-ar exista nici modalitate de a şti dacă o traducere din acea limbă e corectă sau eronată, adică nici o modalitatea de a opta între traduceri rivale şi incompatibile.
Prin „confruntarea" metatextuală, donquijotescă, cu „englezii" săi, Ionesco se află, desigur, în această postură delicată de traducător ori interpret *radical* al unei *cu totul alte* culturi şi mentalități, iar refugiul său, chiar dacă alienam, în bovaric-

fictiva identitate englezească, este şi un *catharsis,* o eliberare de sub povara propriei hibridităţi identitare româno-franco-iudaice.

98
99
1IBL
CLUJ

IV

DE LA MORALA IUDAICĂ LA SCEPTICISM

It is very unhappy, but too late to be helped, the discovery that we have made, that we exisf.
Ralph Waldo Emerson, *Hxperience*[x]
O *mare nenorocire ne-a lovit, prea târziu pentru ca noi să o mai putem* ***împiedica în vreun*** *fel, Şt anume, descoperirea pe care am făcut-o, aceea că există* (trad. n.).
101

Ideea că existenţa nu are, în sine, vreun temei ontologic, ci că ea este rezultatul unei descoperiri deceptive, provocatoare de nefericire, venită *prea târziu* pentru a se mai putea face ceva împotriva ei, ţine de un scepticism care, la Emerson, îşi are eleganta sa tonalitate de poezie melancolică. Suntem *aici,* eu-l şi tu-ul acestei iluzorii „descoperiri", numai şi numai în măsura în care părem că descoperim (sau decidem, arbitrar), cu tristeţe, că am fi *aici,* „noi" - ca în subiectul plural al lui Emerson -, cei capabili, prin chiar alteritatea noastră, doar de o cunoaştere întotdeauna relativă, chiar eronată. Un astfel de scepticism gnoseologic şi, în primul rând, ontologic[2] îi este propriu şi lui Ionesco, fiind, în memorialistica şi dramaturgia sa, când amplificat, când atenuat de morala de extracţie iudaică ce i se asociază, prin filiera filosofiei etice a dialogului şi responsabilităţii a unor Martin Buber şi Emmanuel Levinas.

Raportarea etică la pretenţiile îndreptăţite ale unui *Celălalt* (fie el *engle^ evreu, român* sau *bulgar)* al ficţiunii — înţeleasă, aceasta din urmă, ca efect al alterităţii ontologice - presupune, pentru Ionesco, o parţială renunţare la idiosincraziile subiectivităţii sale narcisiace, de factură emoţională romantică. Compensaţia pentru acest îndeajuns de traumatizant *refugiu din sine* în alt „organism viu", cel al ficţiunii, va fi oferită prin prolificitatea literaturii autobiografice, cultivată de către Ionesco aproape fără întrerupere, în paralel — şi cu cel puţin tot atâta debordantă frenezie creatoare — cu opera sa dramatică. Şi totuşi, suspendând în permanenţă graniţa dintre eul biografic şi eul ficţional, eseurile autobiografice — cu precădere cele din *Jurnal în fărâme, Prezent trecut, trecut prezent, Note si contranote* şi *Sub semnul întrebării* - înregistrează de asemenea, în răstimpuri, o golire cathartică de sine, o eliberare de sub povara propriei identităţi, ceea ce îi va prilejui scriitorului o inedită experienţă etică şi estetică totodată.

în *Jurnal în fărâme,* Eugene Ionesco îşi confesează la un moment dat o dualitate emoţională a iubirii de sine şi de semen deopotrivă. In fond, această „iubire" are în chip paradoxal, prin chiar caracterul său dublu reverberat, relevanţă etică - în sensul eticii responsabilităţii faţă de *Celălalt,* teoretizată de fenomenologul contemporan Emmanuel Levinas:

Sunt împărţit între iubirea de mine însumi si iubirea de celălalt — afirmă dramaturgul. *Asta e drama mea, ăsta mi-e iadul. Nu sunt în stare să renunţ la mine în favoarea celorlalţi, nu sunt în stare să renunţ la celălalt în favoarea mea*.*
103

Această dramatică oscilaţie afectivă între o subiectivitate egotistă hipertrofiată adesea, încă din perioada de tinereţe („Nu am nici o pasiune, nici o obsesie în afară de mine: eu, care-mi sunt gloria, bucuria, suferinţa, viaţa, moartea! (...) Nu mă pot devota"[4] - recunoaşte tânărul Ionescu în *Nu),* şi deschiderea înspre alteritate sau, altfel spus, înspre o identitate definită ca un hibrid psihic rimbauldian de tipul *eu-altul* este evocată în „fărâmele" aceluiaşi jurnal ionescian din 1967 sub semnul unei dorite relevante etice (şi, prin aceasta, şi sociale) a vieţii psihice, individuale:

Singura mea justificare de a vorbi despre mine e faptul că mă dedublez şi că vorbesc despre mine ca despre altul, ca despre un ca% străin, susceptibil de a interesa psihologii şi pe alţii[3].

Aceeaşi deschidere spre alteritate şi spre exterioritatea sinelui primeşte, în *Prezent trecut, trecut prezent,* tonalitatea îndeajuns de sever normativă, una autoimpusă, a lui „trebuie":

Eu sunt toată lumea sau o parte din toată lumea. Am ceva de spus. Lucrul acesta nu e cu totul adevărat: cei care nu sunt decât toată lumea nu au nimic de spus, fiindcă ceea ce ar spune ei toată lumea o spune. Trebuie să fiu pe jumătate toată lumea, adică puţin toată lumea, jumătate ceilalţi, jumătate eu însumi.

Şi în continuare scriitorul adaugă o frază complementară ca sens celor de mai sus, părând a nu face decât să accepte binecunoscuta natură dublă, deopotrivă subiectivă şi obiectivă, a oricărui act artistic: „Trebuie să încerc să spun şi să mă spun"[6]. în realitate, ceea ce contează aici e nu atât faptul că „spunerea" artistică presupune obiectivitatea şi universalitatea intrinseci oricărei subiectivităţi sau expresii personale, cât o anume exigenţă etică autoimpusă a eului care se exprimă: aceea de a se simţi dator să exprime totodată şi o *altă* subiectivitate, o subiectivitate proximă şi totuşi fundamental şi în chip necesar („trebuie") *diferită* de subiectivitatea eugenionesciană.

Surprinzătoare poate la un scriitor care se dovedise încă din perioada românească a începuturilor sale literare

obsedat aproape în exclusivitate şi oarecum patologic de propriul *eu* este o altă formulare memorabilă din jurnalul romanesc *Prezent trecut, trecut prezent.* După ce afirmă, în linie freudiană, că inconştientul determină şi condiţionează conştientul, Ionesco adaugă, în spiritul arhetipologiei psihanalitice a lui Jung de astă dată, că inconştientul este el însuşi condiţionat de o determinare universală, pentru ca imediat după aceea să declare: *In acest universal, în această extraconştiinţă, mă aflu eu în ceea ce am esenţial: aici se află esenţa mea ultimă".*
Conceptul de *extraconştiinţă* primeşte aici o accepţiune apropiată de aceea de subiectivitate interpersonală pe care gânditorul postexistenţialist Martin Buber (şi Ionesco are în comun cu el, cum voi arăta, nu doar admiraţia pentru învăţăturile hasidice...) o desemna prin sintagma *l'Entre-les-deux {sfera lui între).* Pe bună dreptate, Emmanuel Levinas vorbea în legătură cu *Eu şi tu* a lui Martin Buber de o ontologie a intervalului. în intervalul privilegiat al relaţiei Eu-Tu *{Ich-Du),* în care lumea exterioară desemnată prin Tu este abordată ca un subiect, cei doi termeni ai binomului fundamental sunt atinşi de graţie şi între ei poate lua naştere *adevărul,* înţeles ca eveniment dialogic, ca revelaţie mutuală dialogală, căci orice relaţie de tip Eu-Tu are ca model raportul eului cu Tu-ul suprem, cel transcendent, cu Dumnezeu. Relaţia de tip Eu-Acela *(Ich-Es),* în schimb, presupune abordarea exclusiv cognitivă (iar nu epifanică) a lumii exterioare ca obiect (impersonalul Es). Voi apela în continuare la terminologia buberiană, combinată cu aceea a unui alt filosof iudeo-creştin, Emmanuel Levinas, pentru a decanta oscilaţiile pe care ontologia şi etica ionesciană le înregistrează în conturarea, conştient sau nu, a unei părţi semnificative a identităţii culturale a dramaturgului, nedeclarată explicit de către acesta: cea iudaică.
în antropologia filosofică a lui Martin Buber, influenţată de existenţialismul kierkegaardian, prezenţa „cuvântului fundamental Eu-Tu" este o confirmare, în fond, a argumentului ontologic al existenţei divinităţii. Vorbind în chip câtuşi de puţin sceptic despre mutualitatea dintre Dum-

nezeu şi om, Buber se pronunţa critic la adresa umanului care refuză să primească mesajul transcendent: *Adesea ni separe că nu e nimic de auzit- dinspre divinitate - n.n. —, dar de fapt ne astupăm singuri urechile cu ceară*.*
Aşadar, relaţia cu Celălalt, de fapt toate relaţiile interpersonale de tipul Eu-Tu sunt cuprinse în raportarea la persoana absolută, la Dumnezeu, dialogul cu divinul anulând, firește, orice înclinaţie sceptică a subiectului. Pentru Ionesco însă, la fel ca pentru Levinas, raportarea la Celălalt rămâne o soluţie doar temporară de ieşire din scepticismul epistemologic şi normativ care le este caracteristic, urmată totodată de o reîntoarcere la această atitudine sceptică atunci când relaţia afectivă şi etică cu moartea Celuilalt ne lasă fatalmente în faţa unei întrebări fără răspuns. într-o abordare fenomenologică a esenţei eticului, Levinas se va întreba retoric în legătură cu non-sensul morţii aproapelui: „Neantul morţii nu este, oare, goliciunea însăşi a chipului aproapelui?"[9] Şi această spaimă escatologică de natură să inducă scepticismul ar putea funcţiona drept motto la *Ucigaş fără simbrie,* una dintre principalele piese „etice" ionesciene, alături de *Amedeu sau cum să te debarasezi* şi *Rinocerii.* Făcându-i, cu o sublimă naivitate morală, un patetic proces de intenţie Ucigaşului, adică morţii înseşi, Berenger din *Ucigaş fără simbrie* nu vede propriu-zis niciodată chipul insondabil şi inaccesibil al teribilului său interlocutor, ci doar un etern „rânjet" al nimicului, batjocoritor la adresa umanului.
Pentru a recurge din nou la terminologia buberiană, se poate spune că Berenger-Ionesco încearcă să transforme Ucigaşul, moartea, într-un „Tu", pentru a-1 îmblânzi şi a-i deturna intenţiile monstruoase, pe când criminalul „fără simbrie" se încipătâneaz să rămână în regatul neutru (deci iresponsabil din punct de vedere moral) al lui „Acela". Sau, mai degrabă, însuşi Berenger nu poate deveni, confruntat fiind cu lipsa de chip şi cu „fără-răspunsul" Morţii incomprehensibile, nimic altceva decât un irelevant „Acela", adică un obiect uşor de manipulat de către o instanţă, imanentă sau transcendentă, imposibil de cunoscut sau de apropriat ca parteneră într-un dialog metafizic.
Ontologia şi metafizica ionesciană sunt, aşa cum voi demonstra în continuare, impregnate de un structural scepticism epistemologic, iar mântuirea de scepticism, temporară şi mai mult iluzorie, devine posibilă, pentru eul mărturisitor din jurnale sau pentru eroii pieselor, prin opţiunea etică a raportării la Celălalt (fie semenul, fie acel divin Cu Totul Altul, apropiat în rarele momente de iluminare mistică). Dar care sunt, mai întâi, sursele scepticismului ionescian? în primul rând, frecventul eşec de a vedea în „Tu-ul" dialogului real sau proiectat altceva decât neantul batjocoritor, care joacă farse umanului şi îl umileşte lăsându-1 fără răspuns. Cu alte cuvinte, eşecul adoptării de către eul ionescian a posturii mistice, care ar permite intrarea în dialog cu „Tu"-ul absolut al divinităţii.
Acest eşec metafizic este însă nu numai efectul farsei pe care moartea sau un demiurg arbitrar şi răutăcios (de remarcat ar fi influenţa gnozei şi, derivând de aici, a doctrinei maniheice asupra dramaturgului) i-o joacă omului. Ratarea dialogului cu „Tu-ul" suprem care să mântuie de necunoaştere şi de „fără-răspunsul" (cu o sintagmă levinasiană) morţii se explică şi prin câteva aparent iremediabile carenţe (existenţiale, metafizice, gnoseologice, axiologice, morale şi, nu în ultimul rând, lingvistice) ale eului, carenţe de natură să-i provoace subiectului ionescian, fie el autobiografic sau fictiv, vinovăţii şi angoase repetate. O astfel de lipsă, ontologică şi epistemologică deopotrivă, Ionesco şi-o depistează în conştiinţa cvasi-imposibilităţii de a depăşi îngusta perspectivă subiectivă şi de a dobândi astfel un adevăr cu valoare universală, obiectivă: „Ştiu că la mijloc e subiectivitate; nu judecată obiectivă, dezinteresată", afirmă scriitorul în acelaşi *Jurnal în fărâme,* iar scepticismul

său epistemologic devine, în chip previzibil, şi unul normativ, al arbitrarului judecății, şi respectiv unul hermeneutic, al relativității oricărei interpretări:
...// simt atunci cum orice judecată se dezarticulează, orice interpretare se risipeşte. Am dreptate dacă vreau să am: şi asta nu e suficient pentru a mă autoriza să am o opinie, să am dreptate™.
Ionesco pare a-şi deplânge în astfel de momente propriul scepticism, subminându-şi-l imediat prin recursul la o teorie etică de tip
levinasian:
106
107
...nu pot impune un adevăr care nu e decât ceea ce vreau eu să fie, o proiecție a interesului meu, a egoismului mm, a agresivității mele (nu a celuilalt) [...][n].
Există uimitoare coincidențe între etica lui Emmanuel Levinas şi modul în care Ionesco simte nevoia să-şi atenueze în mod autocritic subiectivismul de tip sceptic. Pentru filosoful francez, subiectul etic se **defineşte** nu prin conformitatea ori adecvarea comportamentului său la anumite norme, principii sau reguli aşa-zis morale prestabilite, ci prin responsabilitate pentru Celălalt, pentru aproapele biblic, prin expunere la nevoile acestui Altul, şi chiar prin substituția de sine pentru Altul. Cu alte cuvinte, pasivitatea (în sensul de răbdare şi deschidere comprehensivă înspre Celălalt, iar nu de pasivitate morală) îngrijorată şi responsabilă ia locul agresivității gnoseologice şi normative, precum şi pe cel al dictatorialului control de tip cognitiv asupra realității Celuilalt. Etica levinasiană e o teorie tipic iudaică, după cum demonstrează autorul în lecturile sale talmudice, adică o teorie care presupune *catastrofa* - persecuția, exilul perpetuu, ultragiul, Holocaustul — drept condiție ontologică, tot atât pe cât presupune şi atitudinea sceptică, ca o întrebare fără răspuns (în fața morții Celuilalt, a Străinului care, întorcându-şi *chipul* către mine, îmi reproşează mut). „Expusă", conştiința e întoarsă pe dos în fața posibilei traume a acuzării suferite de celălalt, iar privirea „față către față" cu Altul sparge identitatea până atunci autosuficientă a Aceluiaşi. Eticul e în acest caz ceva miraculos şi necesar în egală măsură, un fenomen de natura inefabilului, un ceva ce se naşte greu, la fel ca umanul, o filosofie de ordinul întâi, care întemeiază ontologia, refuzând să rămână doar o opțiune secundă ori un efect secund al acesteia din urmă. în *Autrement qu'etre ou au-delă de l'essence,* Levinas plasează identitatea eului sub semnul cazului acuzativ, gramatical şi metaforic totodată; un acuzativ al moralei sceptice, care renunță la orice ofensive cognitive asupra lumii şi subminează, în acelaşi timp, egalitatea cu sine a subiectului rațional de tipul celui al *cogito*-ului cartezian:
Cuvântul «eu» înseamnă iată-mă aici [me voici], unde «aici» e semnul unei responsabilități nejustificată de vreo obligație anterioară... *«Pe mine», «mă» este subiectul — eul — în condiția de a fi expus, răspunzător pentru tot şi pentru toată lumea*[n].
108
Bazată pe modelele biblice ale expunerii la timp şi la istorie, această etică a alterității şi responsabilității îşi găseşte un surprinzător ecou parabolic în piesa ionesciană *Amedeu sau cum să te debarasezi,* în care protagonistul Amedeu pare întruchiparea desăvârşită a sintagmei levinasiene „Celălalt-în-Acelaşi": cu totul „expus" şi răspunzător pentru Celălalt -acest Celălalt fiind aici un cadavru pe cât de frumos pe atât de terorizant la adresa celor vii, un mort-de-viu descris în cel mai autentic spirit gotic -Amedeu renunță în final la sine şi se lasă literalmente răpit de către cadavru, într-un spectaculos zbor oniric. Renunțarea la sine pentru „datoria" față de mort, în virtutea sentimentului constant de vinovăție față de acesta, *relația etică,* deci, îi va fi fatală lui Amedeu, care ar putea exclama, o dată cu subiectul mărturisitor din *Jurnal în fărâme:* „Subiectivitatea, pasiunea, dorințele celuilalt nu sunt cu nimic mai prejos decât ale mele"[13].
Autocenzura pe care orgoliosul şi hipertrofiatul eu eugenionescian („Ii avem pe Ionesco şi pe Ionesco şi e de-ajuns!" — exclamă Nicolas d'Eu în *Victimele datoriei)* şi-o impune pentru a lăsa loc de exprimare subiectivității şi dorințelor Celuilalt era sugerată încă din 1936 de către tânărul critic aflat, ocazional, şi în ipostază de prozator. într-un fragment de roman, pot fi depistate sentințe morale de genul: „A lupta pentru drepturile tale înseamnează de fapt a nedreptăți pe altul"; sau: „Nu pot avea duşmani. Niciodată nu cred că am dreptate împotriva cuiva"[14]. Dar poate cea mai pregnantă metaforă care surprinde exigența morală de a nu trăi „împotriva" cuiva (pentru a parafraza exprimarea ionesciană citată adineaori) poate fi depistată tot *în Jurnal în fărâme.* Ionesco îşi evocă aici o fantasmă a responsabilității morale pentru „binele" altuia, iar evocarea sa provoacă la o citire în grilă mai curând parodică, fără ca parodia să discrediteze însă în totalitate această proiecție emoțională. Fantasma scriitorului îi are drept protagonişti pe nişte campioni sportivi al căror paradoxal spirit de competitivitate, în fond o atitudine etică dusă la absurd, i-ar determina să nu poată începe cursa din cauza politeții excesive cu care s-ar simți obligați să se interpeleze reciproc:
campioni alergători care, la semnalul de pornire în cursă, s-ar invita unul pe altul politicos: „După dumneavoastră, domnule, treceți primul. — Nu, nici nu mă gândesc, după dumneavoastră...[>lf5].

109
Teza subiectivității care, pentru a-şi dobândi o justificare morală şi a fi relevantă din punct de vedere social, trebuie să presupună complementaritatea interioritate — exterioritate, Ionesco o descoperise de fapt luând contact, în 1938, în Franța, cu doctrina personalismului elaborată de către Emmanuel Mounier (1905-1950) şi cu

grupul din jurul revistei *Esprit. „Iм persoane est un dedans qui a besoin du debors"* — această frază e simptomatică pentru spiritul peisonalist promovat de Mounier, care, citindu-1 pe Peguy, ajunsese la ideea unei sinteze creştinism — socialism. Susținând supremația *persoanei* umane în fața necesităților materiale şi a oricăror sisteme colective, personalismul se distingea totodată de individualism prin recunoaşterea primatului pe care îl au relațiile interper-sonale. Existența personală s-ar afla, conform acestei doctrine, la intersecția dintre tendințele interiorizante şi cele exteriorizante ale individului. Teoria lui Mounier, după care individul trebuie să se dăruiască celorlalți pentru a se putea autodefini ca persoană responsabilă în umanitatea sa profundă, i se părea lui Ionesco o posibilă soluție pentru a contracara totalitarismele de tot felul. *In Jurnal în fărâme,* gândirea personalistă a lui Emmanuel Mounier este invocată în contextul în care dramaturgul deplânge „agresiunea împotriva «eului» individual", ca fiind „rodul întârziat al principalelor două tendințe colectiviste, antipersonaliste, ale acestui secol: nazismul şi totalitarismul de stânga"[16]. Altă dată, în convorbirile sale cu Claude Bonnefoy, explicându-şi succesul piesei *Rinocerii* prin capacitatea protagonistului Berenger de a-şi asuma solitudinea şi unicitatea, dramaturgul face parcă să reverbereze prin afirmațiile sale ecoul doctrinei lui Mounier (de altfel, câteva rânduri mai jos, Ionesco va recomanda lectura integrală a *Manifestului personalismului):* „Fiecare suflet este unic; nimeni *nu este* celălalt, fiecare trebuie să fie *cu* celălalt"[17]. Nostalgia ionesciană pentru reînvierea mişcării personaliste („cât de tare se simte nevoia unui nou personalism!") reapare în rândurile autobiografice din *Prezent trecut, trecut prezent* („Un nou personalism este fără îndoială posibil[18]"), invocarea o dată în pLus a lui Mounier servindu-i lui Ionesco drept argument polemic împotriva teoriilor care acreditau caracterul iluzoriu al „eului" şi depersonalizarea, consecințe ale totalitarismelor de stânga şi de dreapta deopotrivă. Alături de afinitățile declarate cu personalismul şi de cele involuntare cu ontologia intervalului Eu — Tu, teore-

tizat de Martin Buber, şi, respectiv, cu filosofia levinasiană a moralei responsabilității față de Celălalt, prin care eticul întemeiază ontologicul (iar nu invers), vocația ionesciană pentru alteritate şi pentru adevărul obiectiv al „extraconştiinței" îşi afirmă în plus, ca notă de originalitate, nevoia de comuniune prin textul scris, mărturisitor al esenței intime a eului, cu „textul" celeilalte conştiințe. Comunicarea textuală între conştiințe funcționează pentru dramaturg ca un posibil antidot al angoasei provocată de necunoscutul morții:

Numai prin străbaterea unui text, adică a unei mărturisiri, adică prin scufundarea în universul, adică în abisurile celuilalt, comuniunea se poate împlini, lată deci că există totuşi o justificare pentru literatură. (...) In singurătate față către față cu o operă, față către față în singurătate cu celălalt, un celălalt care nici măcar nu e la curent cu experiența asta, cu abordarea asta, care nu ştie că e cunoscut, cu adevărat, în profunzime: lumea unuia devine lumea celuilalt. Intimitate profundă, discretă, desăvârşită.

Frazele de mai sus i-au fost inspirate lui Ionesco de vestea morții lui Ion Vinea, traducătorul în română al piesei sale *Regele moare,* iar întrebarea cutremurătoare — „Textul ăsta 1-a putut oare ajuta pe I. Vinea să moară?"[20] - răspunde parcă în ecou sentințelor de filosofie etică ale lui Emmanuel Levinas: „Relația cu Infinitul este responsabilitatea unui muritor față de un alt muritor"[21]. în opinia lui Levinas, relația cu moartea semenului nu este de natura cognitivă, nu aduce, adică, cu sine un plus de cunoaştere despre această moarte, ci e o raportare pur emoțională, „o mişcare, o neliniște în necunoscut"[22]. Pentru filosoful francez, acest „necunoscut" nu provoacă angoase, ci e asumat ca atare. O astfel de poziție sceptică e nu doar acceptată, ci chiar promovată, în măsura în care exercitarea unui control cognitiv asupra realității ar fi o agresiune iresponsabilă față de libertatea şi alteritatea Celuilalt. Pentru Ionesco însă, renunțarea la a străpunge cognitiv necunoscutul cuprins în iminența morții proprii şi a altuia echivalează nu cu un act de responsabilitate etică, ci mai curând cu unul de neputincioasă renunțare şi de înfrângere a ambilor termeni ai relației Eu - Tu, victime ale unei farse metafizice.

110

111

Reluând şi detaliind distincția de mai sus, s-ar putea afirma că felul în care scepticismul epistemologic este sau nu o condiție a înfiripării relației etice Eu - Celălalt constituie de altminteri diferența specifică a teoriei morale a lui Ionesco, pe de o parte, şi respectiv a celei propusă de Emmanuel Levinas, pe de altă parte. Pentru fenomenologul francez, eticul se dovedeşte a fi, în chip paradoxal, incompatibil cu aproprierea cognitivă a realității. Pentru ca responsabilitatea etică, devoțiunea pentru Celălalt, abandonul de sine pentru aproape să se poată naşte, orgoliul cunoaşterii trebuie părăsit. Faptul de a abandona exercitarea puterii cognitive asupra Celuilalt înseamnă a recunoaşte inviolabilitatea dreptului Celuilalt de a rămâne liber, ireductibil în libertatea sa. Asumarea unui scepticism epistemologic devine deci o condiție necesară şi dorită a apariției eticului, de vreme ce, în opinia lui Levinas, „rezistența" Celuilalt la tentativa de a-1 apropria cognitiv nu ultragiază eul, nu acționează în mod negativ asupra lui, ci are o natură pozitivă, etică.

Noțiune esențială a fenomenologiei levinasiene a eticului, chipul e revelația întrupată a Celuilalt, epifania sa constituind evenimentul etic prin excelență:

Chipul se sustrage posesiei, puterilor mele. (...) Expresia pe care chipul o introduce în lume nu pune în cau%ă slăbiciunea puterilor mele, ci puterea mea de a putea. Chipul, lucru încă printre celelalte lucruri, străpunge forma care, totuşi, îl delimitează. Ceea a vrea să spună, în mod concret: chipul îmi vorbeşte şi prin aceasta mă invită la o relație cu totul străină de vreo putere care s-ar exercita, chiar de-arfi plăcere sau cunoaştere[12].

O implicită epifanie a *chipului* ca eveniment etic s-ar putea regăsi şi la Ionesco, atunci când, în convorbirile sale

cu Claude Bonnefoy, dramaturgul îşi mărturiseşte oroarea de gregaritatea politică a totalitarismelor prin argumentul că mulţimile sunt depersonalizate, adică lipsite de „chipuri":
Oamenii n-au chip când alcătuiesc grupuri prea numeroase sau atunci, dacă primesc un chip, acest chip colectiv este monstruos[2].*
A te abţine de la a încerca să-1 iei în posesie cognitivă pe Celălalt echivalează pentru Emmanuel Levinas cu a nu-1 agresa ori reduce la propriile tale categorii, la Acelaşi. Afirmarea radicalităţii şi primordialităţii eticii - în raport cu ontologia - ca filosofie *de gradul întâi* se face, în cazul filosofului francez, prin situarea acesteia - fapt paradoxal la prima vedere — la polul opus cunoaşterii.
La Ionesco, în schimb, neputinţa propriei subiectivităţi de a accede la doritul adevăr obiectiv este amplificată în chip angoasant prin recunoaşterea egalei neputinţe a Celuilalt de a evada din arbitrarul subiectivităţii sale sceptice, aşa încât scepticismul epistemologic, departe de a mai cataliza apariţia eticului, este semnul înfrângerii caraghioasei „marionete" umane, un fel de sfidare transcendentă aruncată sinelui şi Celuilalt deopotrivă. Relaţia etică nu mai e aici, ca pentru Levinas, consecinţa... benefică a scepticismului, ci un jalnic act de generozitate reciprocă a două subiectivităţi dezorientate şi alienate, act inutil sub raport cognitiv, solidaritatea umană Eu - Tu fiind, în faţa unui terţ necunoscut şi batjocoritor (nimicul, sau moartea, sau un demiurg răutăcios), ridicolă în neputinţa sa de a cunoaşte şi de a *se* cunoaşte:
In controversele, în conflictele mele, sunt întotdeauna handicapat, cumva dezarmat din pornire, căci faptul de a şti că am şi nu am dreptate mă face să mă simt cu conştiinţa încărcată. A.vând, cu toate acestea, vocaţia obiectivităţii, constat deopotrivă realitatea subiectivităţii mele şi subiectivitatea profundă a celorlalţi. Subiectivitatea asta desfigurează, face imposibilă cunoaşterea realităţi?[5].
Depistând sursa negativismului sofistic al tânărului Ionescu în „neîncrederea avangardistă în literatură"[26], exegetul Ion Pop vede relaţia dintre nonconformistul (anti)critic, autor al lui *Nu,* şi cititorul său prezumtiv ca pe o punere în situaţie a gratuităţii existenţiale, şi, implicit, metafizice, precum şi a unui ostentativ relativism gnoseologic şi axiologic (şi, deci, şi comunicaţional, şi estetic): „Adevărul despre *celălalt* şi adevărul despre *sine* cad sub incidenţa aceluiaşi scepticism radicalizat", criticul nefiind decât „una din feţele celui ce se gândeşte pe sine însuşi sub semnul oscilaţiei între extreme, agravată de incapacitatea ostentativ mărturisită
112
113
de a ajunge la nişte *convingeri* stibile"[27]. Structuralul scepticism gnoseologic, însoţit de conştiinţa relativităţii oricărui set de valori şi, deci, de neputinţa de a avea „convingeri stabile" sunt clamate încă din perioada frondei avangardiste a lui *Nu* şi ele ar putea oarecum justifica şi chiar „scuza" concomitenta abandonare - de către un „eu" devenit victimă a unei patetice farse metafizice — a oricăror imperative etice:
Tot ceea ce se poate numi, tot ceea ce se poate discuta intră în planul mic al sensurilor umane, se desprinde de pe planul absolutului şi nu mai e adevărat si nu mai merită nici o considerare. Nu putem şti, nu putem numi, nu putem aborda ceea ce este adevărat. Este adevărat numai ceea ce este peste noi. Nu cred decât în ceea ce nu ştiu: în tot ceea ce nu am vă^ut, au^it, gândit, închipuit vreodată; mă îndoiesc de tot ceea ce poate fi măcar închipuit. Cred în ceea ce nu pot încadra, în ceea ce nu poate fi perceput de inteligenţa sau de cele cinci simţuri ale mele[2].*
Să se poată oare însă vorbi, în legătură cu opera dramaturgică, eseistică şi memorialistică a lui Ionesco, despre conturarea treptată a unei morale care să nu-şi propună să fie una a normativităţii raţionaliste, ci una a scepticismului, o morală instituită tocmai prin — şi totodată reinstituind şi legitimând la rândul său — atitudinea sceptică?
în general, eul ionescian care îşi confesează (printr-un „noi" al scepticismului astfel augmentat) disperarea şi umilinţa în faţa propriei neputinţe cognitive („...nu ştim nimic iar spiritul nostru e mărginit"[29]) îşi descoperă astfel, în chiar aceasta neştiinţă, cauza suferinţei sale. Există însă şi momente — privilegiate - când neştiinţa este acceptată nu ca un handicap traumatizant al fiinţei muritoare, ci ca o consecinţă a stării de extaz mistic, în care iscodirea cognitivă nu-şi mai are rostul. In asemenea clipe eul ionescian ar putea adopta o frază axiomatică a lui Martin Buber: „Pe Tu numai graţia mi-1 aproprie - căutându-1, nu-1 obţin"[30].
Subiectul jurnalelor ionesciene, atins adesea de o astfel de graţie, pare a renunţa la orgoliul cunoaşterii pentru ceva asemănător cu ceea ce Stanley Cavell numeşte „morala scepticismului". Ea ar consta, în concepţia acestui filosof sceptic contemporan, hermeneut inedit al dramelor shakespeareene, în faptul că relaţia noastră cu lumea - sau, cu exemplul lui Cavell, tragica relaţie tiranică a lui Lear, respectiv Othello, cu fidelitatea în iubire a Cordeliei sau Desdemonei, care declanşează în cei doi îndoiala cea mai cumplită cu putinţă, îndoiala că propria putere cognitivă n-ar fi decât o iluzie - este „mai profundă decât cunoaşterea". în opinia lui Cavell,
...scepticismul sugerează că, de vreme ce nu putem şti dacă lumea există, prezenţa ei, datul ei nu poate fi considerat o funcţie a cunoaşterii. Lumea este menită a fi acceptată [acknowledged], după cum şi prezenţa mintii celorlalţi este menită a fi nu cunoscută, ci recunoscută, acceptata.*
Relaţia noastră cu lumea ar presupune, prin urmare, ceva foarte asemănător cu ideea lui Heidegger de *Gelassenheit,* o renunţare la dorinţa de a modela această lume conform voinţei proprii. O relaţie care nu are nimic de-a face cu o luare în posesie cognitivă a realităţii, ci, dimpotrivă, cu *locuirea* acestei realităţi[32], cu interpretarea şi acceptarea ei, sau cu responsabilitatea morală (ca la Levinas) faţă de ea, va fi teoretizată şi de către scepticul Eugene Ionesco în rarele lui momente de graţie cvasi-mistică. La rândul său, precum Levinas şi Cavell, dramaturgul se dovedeşte, prin chiar aceste momente ale sale de iluminare pe care şi le acceptă în tot

neînțelesul lor, un sceptic paradoxal:

Şi pe urmă, aşadar, deodată bucuria asta, despre care nu pot spune nimic altceva decât că e fără noimă. Trebuie însă acceptată ca atare, fără noimă, trebuie admis că orice fericire nu poate fi altminteri decât fără noimă, şi trebuie trăită intens. (...) Din moment ce nu putem fi decât neştiutori, există o singură soluție: să nu ştim de neştiință şi să avem încredere, să facem ca şi cum am şti. Iar în bucuria asta pe care am simțit-o ieri, lumea mi-a apărut într-o altă lumină, o lumină cu totul nouă[53].

114

115

în astfel de momente privilegiate, împărtăşirea mistică din lumina inefabilă — epifanie a misterului universal — face ca „întrebarea", adică îndoiala sceptică, să fie abandonată ori mai curând suspendată în starea de grație şi armonie cu un „tot" ori o instanță transsubiectdvă. în acest caz, lipsa de răspuns rațional este ea însăşi singurul răspuns posibil, iar uimirea în fața creației şi a diversității infinite a creaturilor, care trebuie *recunoscute* în chiar *diferența* şi alteritatea lor, este ea însăşi o atitudine etică autentică. Amoralismul nietzscheean va fi mai întâi respins şi apoi reinterpretat în acest context, situarea „dincolo de bine şi de rău" dobândind şi ea până la urmă, pentru eseistul din *Antidoturi,* o conotație etică. Suspendarea polarizării maniheiste, abandonarea moralei normative în favoarea moralei responsabilității față de celălalt se realizează de fapt grație unui har cu totul special cu care e înzestrat eul, cel de a contempla şi de a se raporta într-un mod caritabil, iubitor, la alte subiectivități, sau, cum ar spune Martin Buber, la regatul lui „tu":

A trăi dincolo de bine şi de rău, a considera un lucru dincolo de bine şi de rău, cum voia Niet^sche, nu este cu putință. El a înnebunit de milă văzând un cal bătrân prăbuşindu-se şi crăpând. Mila există deci, nu Eros, ci Agape. Dar caritatea e grație, har.

O singură ieşire posibilă: contemplația, minunarea în fața actului existențial, cum spuneam mai înainte. E un mod de a te situa dincolo de bine şi de rău. (...) Să trăim totuşi în uimire atât cât ne stă în putință. Bogația creației este infinită. Nici un om nu seamănă cu altul, nici o semnătură nu seamănă cu alta. Nu există dor inşi cu amprente digitale identice şi nimeni nu e altcineva decât el însuşi. încă un motiv de stupoare. încă un miracol.

La fel, pentru eul care se confesează în *Prezent trecut, trecut prezent,* învârtirea în cercul vicios al raționalității limitate şi fatalmente mărginite în subiectivitatea sa este părăsită în favoarea revelației luminoase a faptului miraculos de a fi împreună cu ceilalți:

ljumina e cea care face să se nască întrebarea, iar întrebarea insolubilă are totuşi un răspuns, ea e chiar această lumină. (...) întrebarea care apare spontan este o garanție inefabilă: răspunsurile nu pot decât s-o limitele, s-o denatureze, s-o desfigureze, s-o suprime. Un răspuns mai mare încă, mai puternic, ar fi ca o interogație unică, totală, o uluire orbitoare care ne-ar dizolva în lumină?.*

Fie această mistică bucurie „fără noimă", fie, altădată, spaima fără adresă precisă („Spaima înseamnă primejdia din întuneric. (...) Sunt amenințat, dar de cine, de ce, dincotro să mă apăr?"[36]) sunt stări trăite de eul care se plasează, cum ar spune Levinas, în cazul acuzativ, recunoscându-şi o pasivitate afectivă căreia îi este străin gândul activ, scormonitor, dirijat înspre intenții cognitive. în locul lui, e preferată adesea modalitatea apofatică sau negativă de descriere a unei realități care nu poate fi decât iluzorie, investită fiind cu o semnificație arbitrară, relativă, de către o subiectivitate îndoielnică şi vulnerabilă sub aspect ontologic şi epistemologic. Acceptarea sceptică a acestei realități a propriei subiectivități înşelătoare îşi asociază uneori, la Ionesco, o morală a neagresiunii cognitive, prin refuzul de a mai atribui, în chip inevitabil „tiranic", vreun sens:

Faptul ăsta, realitatea asta nu are altă semnificație decât cea pe care eu i-o dau, pe care eu vreau sau sunt în stare să i-o dau... Aş vrea însă să nu mai dau nici o semnificație la nimic... Să desemnific... Nu-mi place să tiranizez nu-mi place să fiu tirani%aP~'.

Convingerea că a atribui o semnificație anume realității înconjurătoare echivalează cu un act de tiranie dezavuabilă, prin care se manifestă dictatoriala voință de putere a unuia împotriva celorlalți, îl determină pe Ionesco cel din jurnale şi eseuri autobiografice să respingă în repetate rânduri, cu o vehemență polemică mereu amplificată parcă, pulsiunea înspre „rinocerizarea" colectivistă, înspre aderarea la doctrinele totalita-riste care subminează „conştiința de a fi eu"[38] a individului. Respingerea totalitarismelor de orice culoare nu este deci, la Ionesco, o opțiune politică oarecare, ci consecința fundamentală a opțiunii etice de a respecta proximitatea şi diferența ireductibilă a Altuia. Cu atât mai mult cu cât acest Celălalt, prezența sa imposibil de redus la Acelaşi (pentru a recurge la dualitatea levinasiană Acelaşi — Celălalt) poate oferi, fie şi numai temporar, soluția ieşirii din relativismul solipsist:

116

117

Chiar în clipa asta a sosit un prieten şi, din fericire, lucrul ăsta întrerupe pentru câtăva vreme vidul, dar, cine ştie, poate că, totuşi, va fi existând ceva, ceva[39].

O primă soluție a evadării din disperarea indusă eului ionescian de propriul scepticism se întrevede, prin urmare, în aderarea la evenimentul etic al recunoaşterii - iar *nu* al aproprierii cognitive dictatoriale - a existenței semenului. O altă ieşire din infernul neputinței în fața ■ kafkianului „zid" de necunoscut („Masa neagră compactă, zidul se va ridica mereu la loc în spatele fiecărui zid doborât"[40]) devine posibilă, cum voi arăta în continuare, prin dezarticularea limbajului.

Acesta este forțat să se întoarcă împotriva lui însuşi, să-şi deconstru-iască aparenta referențialitate mimetică, şi să

devină, prin formulele contradicției şi ale negării, precum în teologia apofatică, capabil de a aproxima divinul, intuindu-1 ca *necunoaştere,* ca *absență ontologică* şi — pentru a recurge la o sintagmă areopagitică, posibil de aplicat şi viziunilor mistice ionesciene - ca *întuneric supra-luminos.*

NOTE:

1. Am preferat să retraduc, în nota de subsol, fraza emersoniană pe care am ales-o drept motto al acestui capitol, întrucât versiunea sa românească în traducerea lui Leon D. Levițchi, în ciuda conciziei şi limpezimii stilistice, mi s-a părut că nu transpune în română tocmai semnificația profundului scepticism ontologic şi gnoseologic deopotrivă al lui Emerson (regăsibil şi la Ionesco), şi nu redă nici ostentativa şi de-a dreptul poetica „poticnire" sintactică a originalului, conferită de rupturile prin virgule şi de amânarea dezvăluirii subiectului „that we exist") sentinței emersoniene pentru final. Cf. Ralph Waldo Emerson, *Experiența,* în *Eseuri,* traduceri, cuvânt înainte şi note de Leon D. Levițchi, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1968, p. 144: „Regretabilă şi mult prea târzie este descoperirea pe care am făcut-o despre existența noastră".
2. Vezi, în legătură cu scepticismul şi relativismul gnoseologic de sorginte sofistă la Ionesco, şi argumentația Martei Petreu din întreg capitolul *Un Gorgias de Bucureşti: Eugen lonescu,* în Marta Petreu, *jocurile manierismului .logic,* Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1995, p. 138-154. Deşi demonstrația mea din capitolul despre scepticism şi morala iudaică porneşte de la o premisă şi ajunge la o concluzie ce contrazic teza după care „literatura lui lonescu este una în care morala - ca şi inferioritatea psihică - nu există", în schimb mi se pare că înțelegerea de către Marta Petreu a literaturii ionesciene ca sofistă şi manieristă este un diagnostic critic întru totul corect: „De aceea, paralogismele, jocurile de cuvinte, paradoxele, dilemele falacioase presărate în teatrul ionescian produc — pe lângă euforia intelectuală, tipic manieristă — sentimentul persistent al neliniştii, al zădărniciei sfârşitului de lume. Căci opera lui lonescu lasă senzația că există păpuşa stăpânită de angoase, «ființa mică» ce ştie că se află în puterea unui păpuşar, dar ea nu-şi poate răspunde: există cu adevărat şi, dacă există, *cine* este Păpuşarul?" (în *op. cit.,* p. 154).
3. Eugene Ionesco, *Jurnal în fărâme,* p. 134.
4. Eugen lonescu, *Nu,* ed. cit., p. 60.
5. Eugene Ionesco, *Jurnal în fărâme,* p. 85.
6. Idem, *Prezent trecut, trecut prezent,* traducere de Simona Cioculescu, Bucureşti, Editura Humanitas, 1993, p. 52.
7.1bidem,p. 177.
8. Martin Buber, *Eu şi tu,* traducere din limba germană şi prefață de Ştefan Aug.
Doinaş, Bucureşti, Editura Humanitas, 1992, p. 163.
9- Emmanuel Levinas, *Moartea şi timpul,* traducere de Anca Măniuțiu, Cluj,
Biblioteca "Apostrof, 1996, p. 165.

118

119

10. Eugene Ionesco,*Jurnal în fărâme,p.* 138.
11. *Ibuitm,* p. 139.
12. Emmanuel Levinas, *Otberwise Tban Being or Bejond Essence,* trans. Lingis, The Hague, Martinus Nijhoff, 1981, p. 114.
13. Eugene Ionesco, *Jurnal în fărâme,p.* 139.
14. Eugen Ionescu, *Fragment dintr-un roman,* în *Eu,* ed. cit., p. 41.
15. Eugene Ionesco, *Jurnalîn fărâme, p.* 81.
16. *Ibidem,* p. 158.
17. Eugene Ionesco, l«/n? *viață si vis. Convorbiri cu Claude Bonnefoy,* p. 116.
18. Idem, *Prezent trecut, trecut prezent,* p. 142.
19. Idem, *jurnal în fărâme,* p. 94.
20. *Ibidem.*
21. Vezi Emmanuel Levinas, *Moartea si timpul,* p. 166.
22. *Ibidem,* p. 36.
23. Emmanuel Levinas, *Totalitate şi infinit. Eseu despre exterioritate,* traducere, glosar şi bibliografie de Marius Lazurca, postfață de Virgil Ciomoş, Iaşi, Editura PoHrom, 1999, p. 170.
24. Eugene Ionesco, *Intre viață şi vis,* p. 115.
25. Idem, *Jurnalîn fărâme,* p. 149.
26. Vezi Ion Pop, *Avangarda în literatura română,* Bucureşti, Editura Minerva, 1990, p. 388.
27. *Ibidem,* p. 386-387.
28. Eugen Ionescu, *Nu,* p. 206.
29. Eugene Ionesco, *Jurnal în fărâme,* p. 103.
30. Martin Buber, *Eu şi tu,* p. 37.
31. Vezi Stanley Cavell, *Disowning Knowledge in Six Plays ofShakespeare,* Cambric Cambridge University Press, 1987, p. 95.
32. Vezi Stanley Cavell, *The Claim ofReason: Wittgenstein, Skepticism, Moralițy, and Tragedy,* New York, Oxford University Press, 1979, p. 241.
33. Eugene Ionesco, *jurnal în fărâme,* p. 103.
34. Idem, *Antidoturi,* p. 273.
35. Idem, *Prezent trecut, trecut prezent,* p. 199-200.
36. Idem, *Jurnalîn fărâme,* p. 98.
37. *Ibidem,* p. 150.
38. Idem, *Prezent trecut, trecut prezent,* p. 181.
39. Eugene Ionesco, *„Doamne, fă să cred în Tine",* text apărut în *Le Figaro litteraire* din 3 decembrie 1993, traducere de Anca Măniuțiu, în *Apostrof,* anul X, nr. 11, 1999, p. 3.

40. *lătra, Jurnal în fărâme,* p. 124.
120
121

MEMORIALISTICA - ÎNTRE DECONSTRUCTIVISM ŞI MISTICISM APOFATIC

Aşa cum există o teologie negativă, există şi o ateologie negativă. Complice, aceasta continuă să vorbească despre absența centrului, când, de fapt, s-ar cuveni afirmat deja jocul. Insă dorința de centru nu este ea, oare, ca funcHe a jocului însuşi, indestructibilul însuşi? Iar în repetiția sau revenirea jocului, cum ar putea această fantomă a centrului să nu ne cheme? Tocmai aici, între scriitura ca descentrare şi scriitura ca afirmare a jocului, editarea e nesfârşită. Aparține jocului şi îl leagă de moarte. Se produce într-un «cine ştie?» fără subiect şi fără ştiință.
Jacques Derrida, *Scriitura şi diferența (Elipsă)*
123

Referindu-se, în *Convorbirile* cu Claude Bonnefoy, la protagonistul său autobiografic din piesa *Omul cu validele,* autorul îl caracteriza drept „un personaj care este la el acasă, nefiind la el acasă"[1]. Despre Ionesco însuşi se poate afirma prin negație că se simte acasă doar nesimțindu-se acasă în propriul limbaj, un limbaj care de cele mai multe ori, la autorul *Cântăreței chele,* pare să nu poată face sens decât prin contradicție. Relația ionesciană cu propria „tragedie a limbajului" presupune nostalgia (însoțită de scepticisme şi vinovății) pentru un *acasă* pierdut — acela al caracterului mimetic-referențial al logosului:
Lagosul era totodată si acțiune. A devenit paralizie. Ce anume e un cuvânt? Tot ceea ce nu e trăit cu intensitate ar%ătoare.(...) Verbul a devenit verbiaj.(...) Cuvântul nu mai arată. Cuvântul trăncăneşte. Cuvântul e literar. Cuvântul e o fugă[2].
Definiția ionesciană a cuvântului ca fugă din fața realității pe care ar trebui să o desemneze aminteşte de conceptul de *diferanță* al filosofului poststructuralist Jacques Derrida. Termenul derridean de *diferanță* s-ar traduce prin „acțiunea de a diferi", dar totodată şi cea de „a amâna" (vezi fr. *differer)* şi „a referi", litera „a" din interiorul cuvântului marcând natura activă a procesului prin care un semn lingvistic produce nimic altceva decât diferențe (în raport cu celelalte semne lingvistice) şi referințe[3], nemaiîntrupând o realitate semantică, ci distanțându-se de ea şi contrazicând-o, conferindu-i caracter iluzoriu.
Prin antilogocentrismul său declarat, filosoful francez îşi propunea, cum se ştie, să submineze iluzia sensului auto-prezent, precum şi metafizica prezenței în cultura occidentală. în *Căutarea intermitentă,* Ionesco întrevede la rândul său soluția abandonării logocentrismului, optând pentru vorbirea *în ciuda* şi *împotriva* cuvintelor: „Ce bine ne-am înțelege dacă n-ar fi cuvintele. Ar trebui să vorbim de-a curmezişul"[4]. Altfel spus, ar trebui ca vorbirea să se formuleze „de-a curmezişul" a ceea ce un Derrida numea, în *De la grammatologie,* „un lanț de referințe diferențiale" şi de „semnificații substitutive" ce trec drept „real".
în legătură cu aşa-zisa realitate a existențelor la care un text face referire, teoreticianul deconstructivismului susține că „n-a existat nicio-
125
dată nimic altceva decât suplimente, semnificații substitutive care au putut apărea numai într-un lanț de referințe diferențiale, «realul» survenind şi fiind adăugat numai atâta timp cât a primit un sens de la o urmă şi de la o invocare a suplimentului etc. Şi aşa mai departe, la infinit"[5]. Ionesco pare să împărtăşească o similară coavingere sceptică despre inconsistența indusă realului - un real al simulacrelor (ca la Deleuze) şi al suplimentelor diferențiale de tip derridean - prin cuvântul deformator şi înşelător, substitut al unei referințe tot mai mult ocultate:
...eu nu mă caut prin cuvinte, care nu sunt făcute decât ca să nu mă regăsesc în ele si care sporesc rătăcirea. (...) îmi va rămâne conştiința că toate lucrurile pe care sunt pe punctul să le spttn nu sunt decât substituți/[1].
Precaritatea ontologică a eului instituit prin limbaj, respectiv „trădarea" autenticității acestui *eu* prin caracterul „substitutiv", de *supliment* ontologic, al cuvintelor, care nu constituie în ele însele condiții de adevăr, erau recunoscute de altfel încă din 1934 de tânărul autor al lui *Nu:*
... vreau să mă exprim şi nu pot să exprim decât pe acest „eu" substituit; şi nu am decât autenticitatea unui eu inautentic. Ce înseamnă a mă cunoaşte când a mă cunoaşte înseamnă a mă substitui? Expresia nu mă atinge pe mine, cel adevărat, decât ca să mă întoarcă; ea este un simbol al unui simbol, al cărui sens, a cărui realitate am pierdut-o în nu ştiu ce nopți, în nu ştiu ce locuri. Expresia nu mă prezintă. Ea mă reprezintă numai în sensul de substituire[1].
Alteori, în *Convorbirile* sale cu Claude Bonnefoy, dramaturgul afirmă că „limbajul nu face decât să contrazică la tot pasul o realitate extrem de simplă şi de vizibilă"[8]. O astfel de realitate „simplă" nu mai e însă reductibilă la „realul" contrafăcut în sens derridean, un construct textual, de fapt, sediu, acesta, al suplimentelor şi diferanțelor. Ambigua caracterizare a ei drept „simplă" nu înseamnă nici că această *realitate* ar fi una banală, posibil de aflat în ordinea firescului cotidian; dimpotrivă, ea este, în viziunea ionesciană, nu alta decât o realitate dată de revelația mistică a luminii de dincolo de fire.
Dezarticulând, prin urmare, reprezentările tradiționale despre real, Ionesco le preferă non-reprezentabilitatea

unui non-real cvasi-apoca-liptic, care e, mai înainte de orice, o *absență* în ordine ontologică:
...punctul de unde nu mai există întoarcere este permanent scăldat în această lumină foarte puternică, foarte dură, asemenea strălucirii reci a lamelor de săbii. Este o lumină insuportabilă, neumană[1].
E necesară, în opinia dramaturgului, o depășire, dar nu mai puțin o asumare şi o traversare a unei crize a relației semn - sens, echivalentă cu o transmutare alchimică a limbajului. Dincolo de semnificațiile relative şi alipite în mod arbitrar unui anume înveliş lingvistic, cuvântul (şi, deopotrivă, *eu-î),* astfel revirginizat şi transfigurat, în urma deconstrucției de sine, s-ar dizolva pur şi simplu în lumină:
Nu fac decât să mă rătăcesc. Dar am şanse să mă regăsesc, dacă revin întotdeauna pe propriile urme, pe locul primului pas, la strălucirea primei imagini, acolo unde cuvintele nu mai exprimă nimic altceva decât lumina™.
Tezele ionesciene despre arbitrarietatea lingvistică, despre „fuga" cuvântului sau renunțarea lui de a mai desemna o referință reală, îşi dezvăluie afinități involuntare cu filosofia postmodernă a limbajului, sediu, aceasta din urmă, al numeroaselor curente sceptic-subiectiviste contemporane. Celebra concluzie din *Philosophical Investigations* a lui Wittgenstein, după care sensul lingvistic nu poate fi niciodată demonstrat, sau deconstruc-tivismul promovat de Jacques Derrida, ca şi relevanța conceptelor de *diferanță, supliment, exces, diseminare, urmă, joc liber al semnificanților, metafizica absenței* în contextul teoriei şi criticii poststructuraliste contemporane sunt elocvente pentru dificultatea procesului de conferire a sensului şi, derivat de aici, pentru scepticismul epistemologic dominant în tendințele filosofice de astăzi. (Nu întâmplător un raționalist precum Thomas Nagel vedea în privilegierea analizei limbajului un demers psihologizant şi relativist, cu alte cuvinte, o formă de decadență a filosofiei analitice: „Unul dintre factorii care a contribuit la devalorizarea rațiunii este - consideră Nagel — concepția greşită despre importanța limbajului în filosofie"[11]).
126
127
Opiniile lui Ionesco despre confruntarea cu propriul limbaj, expuse eseistic în jurnale, se resimt însă rm doar de tendințe deconstructiviste de tip derridean. Atunci când, de pildă, memoria afectivă captează o trecută stare de gratie, în *Prezent trecut, trecut prezent,* cuvintele invocate să o transcrie ajung transparente semantic, nemaiexprimând altceva *decât lumina.* Deconstructivismul ionescian se dizolvă în astfel de clipe în cea **mai** desăvârşită euforie mistică, supra-lingvistică. Sunt numeroase, de altfel, tentativele dramaturgului de a forța limbajul să cuprindă, ca în discursul contradictoriu şi negator al teologiei apofatice, *indicibilul, de-nespusul, de-necunoscutul, de-neînțelesul, imposibilul, fără-răspunsul* şi, într-un efort lingvistic suprem, chiar şi inefabilul supra-lingvistic, în fond, al experienței mistice a *divinului.* „Adevărul viu" este astfel definit *via negativa* în *Jurnal în fărâme:*
Experiența profundă n-are cuvinte. Cu cât mă explic mai mult, cu atât mă înțeleg mai puțin. Desigur, nu totul e incomunicabil prin cuvinte, adevărul viu însă este[12].
Leitmotivul ionescian al imposibilității de a întrupa adevărul în cuvinte („Mai rămâne de spus doar adevărul, mai rămâne de spus doar indicibilul. Asta e imposibil"[13]) aminteşte de axioma lui Hans-Georg Gadamer din *Adevăr si metodă,* după care ființa, în măsura în care poate fi înțeleasă, e vorbire. E o axiomă care, citită în negativ, lasă să se întrevadă posibilitatea unei revelații: doar dincolo de vorbire s-ar afla ființa în incomprehensibilul şi inefabilul ei. O *ființă* căutată, prin negație a logo-centrismului, şi de către Ionesco, în linia unui Pseudo-Areopagitul[14]. Şi pentru acesta din urmă, Dumnezeul pe care încerca să şi-1 apropriez prin negații succesive şi, finalmente, prin implicita subminare negatoare a limbajului însuşi „nu este nici cuvântare, nici inteligență; nu poate fi exprimat, nici înțeles"[15]. într-o convorbire cu Părintele Lendger, antologată între eseurile din *Antidoturi,* Ionesco se face la un moment dat ecoul pseudodefinițiilor areopagitice ale divinității:
Pe Dumnezeu nu-lputem înțelege, putem doar să credem în El. Tindem către inaccesibil. Nu putem accesibili'^a inaccesibilul. Nu putem numi nenumibilul. Intuim că există o realitate cu neputință de numit. Ea nu este realistă[Xb].
128
Parcă reverberând conceptul areopagitic de *steresis* (privațiune sau lipsă-în-ființă), dramaturgul defineşte în chip apofatic nu doar adevărul de natură transcendentă, ci şi eul:
Ea [frumusețea revelației mistice a luminii - n.n.y *trezeşte în mine nostalgia unei absențe esențiale, îmi aduce aminte că nu am, că nu sunt, că nu sunt, că nu am. (...) Frumusețea e ca o lumină inaccesibilă care mă înconjoară, dar îmi scapă şi, în splendoarea ei, nu mai sunt decât o umbră întunecoasă^*[J].
Altă dată, tot în însemnările din *Prezent trecut, trecut prezent,* memorialistul se arată nu doar adeptul exprimării negatoare, ci şi al abandonării principiului noncontradicției, situându-se astfel nu numai în concordanță cu limbajul misticii apofatice, ci şi în linia tradiției gnostice (şi, derivată de aici, şi a celei maniheice), des invocate în paginile jurnalelor:
Şi cum să exprim, cu ajutorul cuvântului, tot ceea ce ascunde cuvântul? Cum să dau expresie la ceea ce nu este exprimabili.
Astfel de întrebări îşi conțin răspunsul prin chiar actul formulării lor, una inevitabil aporetică, subminarea regulilor logice dând expresie... inexprimabilului însuşi. Aspirația programatică înspre „imposibilul" transparenței non-semantice a cuvintelor este formulată în aşa fel încât fraza însăşi, deconstruindu-se miraculos în timp ce se construieşte, să aducă cu sine „soluția" propriei ei imposibilități sintactice şi semantice:
Aspir la imposibil, vreau ca vorbele mele să fie transparente. Mii şi mii de cuvinte, măşti şi minciuni şi rătăciri vor trebui să

spună ceea ce ascunde cuvântul. Nu-mi rămâne decât să dezmint orice cuvânt de^articulându-l, făcându-l să explodeze, transfigurându-l. Nu pot spune că ceea ce-mi propun e uşor. Nu se poate spune nici că ar fi inteligibil, dar lucrul acesta nu mai are sens din momentul în care nu mai e imposibiP.

O astfel de dezarticulare a cuvintelor este o caracteristică a începutului avangardist al carierei dramaturgice ionesciene, accentuată programatic şi oarecum demonstrativ în *Cântăreața cheală,* unde vocabulele

129

explodează în cele din urmă în sunete onomatopeice arbitrar juxtapuse. Sintagma „tragedia limbajului", lansată de autor în comentariile sale din *Note fi contranote* asupra acestei piese paradigmatice, sugerează prin ea însăşi ideea că limbajul este resimțit de către Ionesco drept un Altul al sinelui, instanță cvasiocultă care persecută şi alienează subiectul. Această idee va fi actualizată explicit în *Prezent trecut, trecut prezent*

în realitate, nu mă mai înțeleg foarte bine pe mine însumi căci sunt victima cuvintelor, sunt atras, purtat de valurile de cuvinte[20].

Vorbind despre „experiența de a fi pierdut în lume, separat, pierdut în limbaj şi în propriul meu limbaj pe care-1 simțeam că nu mai e al meu, ci al altora"[21], eul narator autobiografic din *Prezent trecut, trecut prezent* transcrie prin această formulare teoria heideggeriană după care *Dasein-vS.* se constituie nu numai în modalitatea sa autentică, ci şi în existența inautentică a lui *man,* acel *se* impersonal cotidian. De altfel, Heidegger e invocat în acest sens de către Ionesco doar câteva rânduri mai jos:

Şi Heidegger ne spune că ființa sau o ființă este „neautentificată" de un anumit social, deci de un limbaj comun, că e pierdută în lumea impersonală a lui „se'[22].

Trecerea de la inautenticitatea lui *se* la existența autentică presupune pentru Ionesco - şi în acest punct afinitățile cu filosofia heideggeriană sunt şi mai evidente - „o repunere în discuție a unui limbaj", deci o „redescoperire sau o descoperire a lumii, văzută parcă pentru prima oară de poet"[23]. Caracterul inaugural al poeziei, care instituie ființa în chip originar, era susținut de către Heidegger într-un eseu despre esența poeziei la Holderlin, mai precis în glosele sale pe marginea unui apodictic vers holderlinian: „Was bleibet aber, stiften die Dichter" -„Ceea ce durează, poeții ctitoresc"[24]. Iar modul în care limbajul poetic face să survină *ființa* este determinat de capacitatea acestui limbaj de a tinde înspre tăcere - ca împlinire paradoxală a sa. Glosând asupra unei axiome heideggeriene din acelaşi eseu despre Holderlin - „Un răsunet al

130

cuvântului autentic poate izvorî numai din tăcere"[25] -, filosoful postmo-dern Gianni Vattimo susține că „poezia se poate defini, din punctul de vedere al lui Heidegger, ca *amurgul limbajului:* nu instaurarea unei condiții în care nu mai există limbaj, ci continua şi mereu reînnoita împingere de sine a limbajului către granițele sale ultime, unde naufragiază în tăcere"[26]. Pentru un similar *amurg al limbajului* - denumit la Ionesco tragedia limbajului, ceea ce vizează mai ales un *catharsis* al limbajului, cuvântul dezarticulat şi apoi revirginizat dobândindu-şi astfel sunetul autentic -pledează în repetate rânduri câteva formulări doar aparent contradictorii din paginile eseistice ale jurnalelor ionesciene. De pildă, verdictul de-a dreptul poetic din *Jurnal în fărâme,* după care „cuvântul împiedică tăcerea să vorbească"[27], este o temă pe care Ionesco o va dezvolta, cu o virtuozitate de muzician al ideilor, în variațiunile din *Prezent trecut, trecut prezent*

Nu mă regăsesc ți nu mă înțeleg decât acolo unde cuvintele, fețele, figurile, Ridurile, eu însumi nu mai suntem de înțeles, acolo unde sunetele sunt străine şi stranii, iar semnificațiile dislocate de o foarte puternică lumină în care definiții şi forme se topesc, asemenea umbrei care face să dispară lumina. Din această linişte renaşte cuvântul.

Dacă însă pentru Heidegger autenticitatea raportului limbaj -tăcere este dată de conştiința ființei-pentru-moarte, ori, altfel spus, de înțelegerea morții ca posibilitate permanentă a imposibilității celorlalte posibilități ale existenței, la Ionesco tăcerea de dincolo de cuvânt este un atribut al extazului mistic, în care spectrul angoasant al morții nu numai că nu mai e asumat, ci e chiar uitat şi dizolvat în deplina certitudine şi beatitudine de a fi:

Sunt mai puternic decât neantul. (...) Lumina, faptul de a fi pe lume. (...) exist, sunt şi când mă gândesc la asta, totul amuțeşte şi orice altceva devine nonsens. Sau totul devine o sărbătoare fără măsură, moartea însăşi se risipeşte ca un fum, doar iubirea nebună se poate armonica cu această satisfacție, cu această bucurie uimitoare de a existăP.

131

Privat altă dată de această bucurie cvasimistică, scepticul Ionesco se dovedea un deconstructivist încrâncenat (de aici proiecțiile ficționale dezantropomorfizate ale anti- ori infrapersonajelor *sale), ființa* apărându-i, în chip apofatic, ca negare de sine şi absență în ordine ontologică. O simptomatică oscilație ionesciană între concepția metafizică a ființei tari sau „forte" (specifică discursului filosofic de până la Hegel inclusiv) şi viziunea postmodernă a ființei „slabe" (specifică mai ales discursului deconstructivist şi antiesențialist din era postnietzscheeană) se regăseşte tot în paginile evocărilor din *Prezent trecut, trecut prezent.*

Îmi spun: mă aflu într-un trecut care nu se mai găseşte decât în uitare. Adică: e ca şi cum n-am fi fost niciodată. (...) Mai rău: existența noastră va fi retroactiv anulată, ca şi cum neantul ar putea să devoreze tot, făcând drumul invers dinspre sfârşitul spre începutul nostru.- Nu vom fi fost niciodată. La mine acest sentiment alternează cu certitudinea care îmi spune, altădată, că întrucât suntem nu putem să nu fim; sau putem să nu fim, dar fiindcă suntem, nu e nici o primejdie să nu mai fim. Sentiment al eternității.

în spirit neoplatonic, Ionesco-memorialistul defineşte aşadar ființa prin trăsături de imuabilitate, forță, eternitate

şi *prezenţă.* Spre deosebire de dramaturgia sa mai degrabă sceptică şi parodic-deconstructivă, memorialistica poetică a scriitorului privilegiază mistica uimire de a fi — ea însăşi *etică,* în sens levinasian -, care reintegrează eul alienat sieşi şi universului luminos al revelaţiei deopotrivă. De aici, dintr-o astfel de atitudine etică implicită a raportării neagresive, ci comprehensive, integratoare, la lume şi la Celălalt, provin, desigur, şi caracteristicile metafizice de fiinţă „forte" ale subiectului ionescian, succesiv deconstruit, în textele de dramaturgie, şi, apoi, reconstruit prin discursul autobiografic.

NOTE:
1. Eugene Ionesco, *între piaţă şi vis,* ed. cit, p. 157.
2. *Idem, Jurnal în fărâme,* p. 78.
3. Vezi Barbara Johnson, *Translator's Introduction,* în Jacques Derrida, *Dissemination,* traducere în limba engleză de Barbara Johnson, London, Athlone Press, 1981, p. IX.
4. Eugene Ionesco, *Căutarea intermitentă,* traducere de Barbu Cioculescu, Bucureşti, Editura Humanitas, 1994, p. 153.
5. Jacques Derrida, *Of Grammatology,* traducere în limba engleză de Gayatri Chakravorty Spivak (în orig., *De lagrammatologie,* Paris, Editions de Minuit, 1967), Baltimore, John Hopkins University Press, 1976, p. 158 şi urm.
6. Eugene Ionesco, *Prezenttrecut, trecut prezent,* p. 210. *7.Nu,p.* 182.
8. *între viaţă şi vis,* p. 125.
9. *Prezent trecut, trecut prezent,* p. 203.
10. *Ibidem,* p. 209.
11. Thomas Nagel, *Ultimul cuvânt,* traducere şi note de Germina Chiroiu, Bucureşti, Editura AII, 1998, p. 49.
12. Idem, *jurnalîn fărâme,* p. 78.
13. *Ibidem,* p. 80.
14. Când Claude Bonnefoy îi cere să invoce câţiva dintre gânditorii care l-au influenţat, Ionesco se referă mai întâi la Dionisie pseudo-Areopagitul: „E un mistic, un filozof sau un poet? - se întreabă retoric dramaturgul. Ce este gândirea lui? Este expresia experienţei sale, a unei experienţe ce trece dincolo de gândirea obişnuită. N-am ajuns la această experienţă foarte înaltă, însă, într-un anumit sens, Areopagitul mi-a dat o anumită idee asupra a ceea ce a trăit dincolo de gândirea, de sentimentul unei minţi sau al unei inimi omeneşti obişnuite. Pot deci să vorbesc despre Dionisie Areopagitul ca despre cineva care m-a putut influenţa". Vezi Eugene Ionesco, *între viaţă şi vis.* Convorbiri cu Claude Bonnefoy, ed. cit., p. 35.
15. Vezi Dionisie pseudo-Areopagitul, *Despre numele divine. Teologia mistică,* traducere de Cicerone Iordăchescu şi Theofil Simensky, postfaţă de Ştefan Afloroaie, Iaşi, Institutul European, 1993, p. 154.
16. *Antidoturi,* p. 207.
17. *Prezent trecut, trecut prezent,* p. 231.
18. *Ibidem,* p. 207.
19. *Ibidem,* p. 207-208.
20. *Ibidem,* p. 208.
21. *Ibidem.*
132
133
22. *Ibidem.*
23. *Ibidem,* p. 209.
24. Vezi M. Heidegger, *Erläuterungen %u Holderlins Dichtung,* Frankfurt a. M., Klostermann, 1963, p. 31.
25. *Ibidem,* p. 66.
26. Vezi Gianni Vattimo, *Dincolo tfe subiect. Nietţsche, Heidegger si hermeneutica,* traducere de Ştefania Mincu, Constanţa, Editura Pontica, 1994, p. 96.
27. Vezi *jurnal în fărâme,* p. 78.
28. *Prezent trecut, trecut prezent,* p. 209.
29. *Ibidem,* p. 205. 30.7^*^.209-210.

VI
MELODRAMATICUL BERENGER PE URMELE LUI RUYBLAS

— Tu, aici!prin ce minune? căci ai murit de-acum optsprezece luni de %ile!
— Tăcere! e o taină pe care o voi duce cu mine în mormânt, răspunde personajul întrebat.
Theophile Gautier, *Istoria romantismului*

134
135
1. Te atrul insolitului şi al catastrofei

După cum ne-ar lăsa să înţelegem parodia implicită la adresa neverosimilului situaţiei, ridicolă şi macabră deopotrivă, dar şi patetismul personajului care se decide, conform unui clişeu melodramatic dintre cele mai frecvente, să ducă cu el „taina" în mormânt, frazele de mai sus ar putea, fi semnate de un autor contemporan de teatru aşa-zis absurd. Mai mult, ele şi-ar putea afla foarte bine locul chiar în *Cântăreaţa cheală,* părând a defini întocmai ambigua condiţie de mort-de-viu a ubicuului cadavru „vesei" Bobby Watson. Şi totuşi, dialogul cu caracter de parodie gotică ales ca motto al acestui capitol aparţine nimeni altuia decât scriitorului Theophile Gautier, care, în sinteza sa dedicată curentului literar romantic, rezumă astfel poetica lui Joseph Bouchardy, celebrul autor francez de melodrame din secolul al XlX-lea[1].
Teatrul *didactic* pentru care Ionesco pleda în chip programatic, atât în interiorul pieselor *Englezeşte fără profesor,* respectiv *Cântăreaţa cheală,* cât şi în eseurile din *Note şi contranote,* presupune înainte de toate un pronunţat caracter intertextual. Iar principala metodă de asumare a acestei intertextualităţi ostentative ca o supratemă a pieselor este, pentru dramaturg, deconstrucţia parodică. Ion Vartic demonstra, referindu-se cu predilecţie la cazul pieselor *Cântăreaţa cheală, Scaunele, Victimele datoriei* şi *Ameăeu sau cum să te debarasezi,* felul în care teatrul deriziunii devine o parodie a dramei analitice în descendenţă ibseniană[2]. La Ionesco se poate de altfel depista, pe lângă parodia teatrului analitic, coexistenţa unor „recapitulări" parodice a mai multor formule succesive de teatru, între care toposul melodramatic, şi chiar structura şi tipologia melodramei clasice de secol al XVIII-lea şi al XIX~lea, sunt prezente în mod privilegiat. Filtrarea clişeelor de tip melodramatic printr-o grilă parodică este aici mai curând o modalitate de reconfirmare şi testare a viabilităţii acestei formule.
în opinia lui Peter Brooks[3], melodrama se nutreşte dintr-o *estetică a uimirii, a stupefacţiei („the aesthetics of astonishment*).* O estetică similară informează şi teatrul ionescian al *insolitului,* care corespunde, după mărturisirile dramaturgului, sentimentului de *etonnement,* de uimire cvasi-mistică, epifanică, provocată de raportarea sa la spectacolul în aparenţă banal al existenţei cotidiene:
137
Mă scufund în această uimire. Universul îmi pare atunci nesfârşit de ciudat, straniu şi străin. în acel moment, îl contemplu, cu un amestec de angoasă şi de euforie; la distanţă de univers, ca şi cum aş fi aşezat la o anumită depărtare, în afara lui; privesc şi văd imagini, fiinţe care se mişcă, într-un timp fără timp, într-un spaţiu fără spaţiu, emiţând sunete care sunt un fel de limbaj pe care nu-l mai înţeleg pe care nu-l mai înregistrez „Ce înseamnă asta?", mă întreb, „ce va să %ică asta?", iar din starea aceasta de spirit, pe care o simt că este în chipul cel mai fundamental a mea, se naşte în acest insolit când o pornire de a lua în zeflemea tvt ce există, sentimentul comicului, când un sentiment sfâşietor, al extremei efemerităţi, precarităţi a lumii, ca şi cum toate acestea ar fi şi n-ar fi, în acelaşi timp, între fiinţă şi nefiinţe?[1].
Conştiinţa precarităţii ori chiar aceea a irealităţii lumii o dobândeşte şi un protagonist autobiografic precum Berenger I din *Regele moare,* care, confruntat fiind cu spectrul morţii iminente, are, în fine, revelaţia uimitoare a frumuseţii numinoase prezentă, la tot pasul, în aparent atât de sordida şi de jalnica viaţă cotidiană. Dialogul său cu slujnica Juliette, care i se lamentează cu privire la corvezile zilnice, este o secvenţă antologică, de un lirism dramatic genuin. Voi cita în continuare doar un fragment, relevant însă în ceea ce priveşte melodramatismul de substanţă — înţeles în sens câtuşi de puţin peiorativ —, cu reverberaţii metafizice, al acestei piese:
Juliette: Sunt obosită, obosită, obosită!
Regele: Dar după aceea te odihneşti. Ce bine el
Juliette: N-am o clipă liberă.
Regele: Dar poţi spera să ai... Mergi, iei un coş, te duci după cumpărături, li spui bună %iua băcanului...
Juliette: Un obeţ cumplit. E aşa de urât băcanul, că până şi pisicile şi păsările fug de el.
Regele: Ce minunat! Scoţi portofelul, plăteşti, îţi dă restul. Iar la piaţă ai de-ale gurii de toate culorile - salate ver^i, cireşe roşii, struguri aurii, vinete violete... ai tot curcubeul!... Extraordinar, de necrezut. 0 adevărată poveste cu lâne.
Juliette: După care mă întorc acasă... pe acelaşi drum.
Regele: De două ori pe acelaşi drum! Şi cu cerul deasupra! Poţi să-lpriveşti de două ori pe %i. Respiri. Niciodată nu te-ai gândit că respiri. Ia gândeşte-te. Ia adu-ţi aminte că respiri. Sunt sigur că nu te-ai gândit niciodată. Şi ce miracol!
Juliette: Iar după aceea, după aceea spăl vasele rămase de cu seară. Farfurii pline de grăsime scârboasă. Şi după aceea trebuie să fac mâncare.
Regele: Ce bucurie!
Juliette: Ba dimpotrivă. Ce plictiseală. Mi-ajunge!
Regele: O plictiseală! Există oameni care nu înţeleg. Ce bine-i să te plictiseşti. Dar şi să nu te plictiseşti e la fel de bine, să te înfurii şi să nu te înfurii, să fii mulţumit şi nemulţumit, să te resemnezi, ca şi să revendici. Te agiţi, vorbeşti

şi ţi se vorbeşte, atingi şi eşti atins de alţii. Totul e o feerie, o sărbătoare continuă.

Recunoscând totodată că tocmai din această epifanie a lumii ca „sărbătoare continuă", din acest sentiment insolit de irealitate a realităţii provin, ca o consecinţă firească, farsele sale tragice, Ionesco îşi propune să refacă, într-o nouă sinteză estetică, melanjul categoriilor tragicului şi comicului specific dramei burgheze şi, respectiv, melodramei[5]. Dacă însă în drama zisă *burgheză,* sau în *tragedia domestică* a secolului al XVIII-lea, teoretizată în principal de Diderot, dar şi de Sebastien Mercier, Marmontel, Beaumarchais şi Rousseau, categoriile tragicului şi comicului constituiau un amestec omogen, conform unei estetici realiste[6], în farsele tragice ionesciene, care confirmă o estetică nonrealistă, a iluziei şi specularităţii manieriste, ele sunt combinate neomogen:

Am încercat, în Victimele datoriei, *să înec comicul în tragic; în* Scaunele, *tragicul în comic sau, dacă vreţi, să opun comicul tragicului pentru a le reuni într-o sinteză teatrală nouă. Nu e însă o adevărată sinteză, căci aceste două elemente nu se topesc unul în celălalt, ele coexistă, se resping în permanenţă unul pe celălalt; se pun în relief unul pe celălalt; se critică, se neagă mutual, putând constitui astfel, datorită acestei opoziţii, un echilibru dinamic, o tensiune[1].*

138

139

A împinge tragicul şi comicul la paroxism înseamnă pentru Ionesco a le confunda şi a le transforma alchimic într-o nouă categorie estetică, cea a *monstruosului,* a insolitului specific unui imaginar de factură neogotică, teatrul fiind definit ca „expunerea unui lucru destul de rar, destul de straniu, destul de monstruos"[8]. în fond, atât în melodramă, cât şi în drama burgheză a secolului al XVIII-lea, tragicul şi comicul coexistau, cu deosebirea că poetica melodramatică[9] presupune prezenţa elementului ocult al unei morale de sorginte misterioasă, transumană. In schimb, drama propriu-zisă este în general degrevată de acesta, ea rămânând doar o specie întru totul „democratică", graţie problematicii „domestice", adecvată gustului noului public burghez căruia îi este destinată. Relevantă e, în acest context, opinia lui Marmontel, după care drama are un „subiect patetic şi moral, popular şi decent, nici trivial, nici romanesc, a cărui singularitate este să păstreze aerul cel mai natural, mai simplu şi mai comun"[10]. Specia pe care farsa tragică o reabilitează în mod paradoxal, prin rescriere parodică intertextuală, este deci mai degrabă melodrama. Cuplurile Smith, Martin, Choubert - Madeleine sau Amedeu - Madeleine sunt, dincolo de aparenţa unei banale vieţi de un patetism „domestic", „victimele" voluntare ale unui principiu spiritual ascuns, numinos, specific universului melodramatic, care le induce atât de ionesciana stare de uimire epifanică, ea însăşi o atitudine etică pasivă în faţa existenţei. într-un interviu acordat, la 26 august 1976, criticului Roger Bensky, dramaturgul îşi reia confesiunile despre uimire, acea stranie epifanie a „insolitului universal", văzând în acest insolit un element care ar fi menit să inducă, în autor şi cititor deopotrivă, la fel ca altădată grotescul pentru Diirrenmatt, o *distanţare* afectivă, adică un *catharsis* paradoxal, nonaristotelic:

...mi se întâmpla să mă găsesc desprins de lume şi să am impresia că lumea se distanţează de mine când o privesc. In acele momente mi separe că oamenii se mişcă într-un spaţiu fără spaţiu, într-un timp fără timp, şi că ei vorbesc un limbaj care îmi este pur şi simplu incomprehensibil. Aceasta este (cândva am tradus într-un singur cuvânt acest sentiment) sentimentul insolitului, insolitul universului, insolitul universal.

In acelaşi interviu, Ionesco invocă din nou poetica *mirării,* pe care se edifică dramaturgia sa. Intenţia autorului de a întrupa scenic catharticul sentiment al *uimirii de a fi* deţine întâietatea chiar şi în raport cu evidenta intenţie de a realiza o rescriere parodică a teatrului tradiţional, „aristotelic":

-Am încercat să elimin din teatru orice literatură şi orice teatralitate obişnuită. Când scriem o operă facem în acelaşi timp mai multe lucruri; urmărim mai multe scopuri în acelaşi timp. Deci, un prim scop era de a exprima mirarea mea perpetuă şi mereu reîncepută în faţa lumii. Mai era şi scopul meu de a face cu Cântăreaţa chealã *o parodie a teatrului, o piesă pentru a-mi amu^a prietenii după cină, când îi invitam, întrucât nu mă gândeam că era o piesă de teatru, ci o anumită voinţă, o intenţie sigură de a face operă teatrala[1]^.*

Dar dincolo de opţiunea dramaturgului pentru teatralitatea de tip melodramatic, există, mai întâi, un melodramatism structural personalităţii ionesciene, regăsibil până şi în ultimii săi ani de viaţă, ca de pildă într-un text apărut în *Le Figaro litteraire* din 3 decembrie 1993. Aici Ionesco îşi recunoaşte, în paralel cu nostalgia credinţei, o nostalgie implicită pentru *melodramă,* ca stare de spirit cu totul specială, ţinând de reprezentarea excesivă - cu efect cathartic - a conflictului etic maniheist Bine-Rău:

Când nu mă gândesc la tot ce poate fi mai rău — se confesează dramaturgul —, *mă plictisesc, mă plictisesc.*

Mai mult chiar, nostalgia melodramei - una de anvergură metafizică de astă dată - se suprapune peste nostalgia pierdutei certitudini legată de existenţa imperativelor etice, aceasta justificând prin ea însăşi existenţa divinităţii, a unui reper transcendent în funcţie de care astfel de imperative să se formuleze. O dată activată dispoziţia afectivă şi morală de tip melodramatic, care presupune, paradoxal, existenţa „răului" tocmai pentru a asigura fundalul necesar pe care să survină victoria „binelui", se reconfirmă în fond, pentru credincios-necredinciosul Ionesco, cu argumentele raţionalităţii silogistice, ca altădată la Sfântul Anselm de Canterbury, argumentul ontologic al prezenţei Dumnezeirii:

Şi, totuşi, în pofida a tot, cred în Dumnezeu, căci cred în existenţa răului. Dacă răul există, există şi Dumnezeu[12].

140

141

Acest melodramatism cu accente mistic-oculte este o constantă a raportării eugenionesciene la lume şi la sine, fiind identificabil cu uşurinţă încă din scrierile româneşti ale anilor '30. In *Nu,* tânărul eseist glosează adesea pe

marginea obsedantului său sentiment apocaliptic, ca şi a credinţei, de o ingenuitate copilărească în franchețea şi încăpățânarea ei, în *miracole:*

Miracolul lipsei de miracol a trecut. Aşteptaţi-vă, în noaptea asta, sa vă pomeniţi, dvs. şi camera dvs. de culcare, în lună, la Dumnezeu acasă sau într-o insulă astrală al cărei singur locuitor să fiţi; sau, de unde ştiţi că mâine nu vă veţi trezi cu două capete, cu sexul schimbat, cu un număr interminabil de degete la mâna dreaptă? Nici o lege nu vă garantează liniştea, în afară de obidnuinţă, de trecut. (...)

Dacă aş fi asistat la facerea lumii, aş fi fost un om cu totul liniştit azj. Dar aşa, îmi pot cădea toate în cap, în orice clipă. (...) Doamne, Doamne, ajută-mă, sunt foarte nefericit, îmi vine şi mie să strig ca o amureatță abandonată[121].

Tot în *Nu,* în capitolul intitulat *Minciuna morţii (Sau final melodramatic),* Ionescu formulează metaforic sentimentul existenţei unei *sfere oculte a moralei*[1]*, din care ar proveni pedepsele aruncate, uneori arbitrar, asupra muritorilor, sub forma cataclismelor universale:

Suntem şi noi în voia unor capricii, unor dezastre, unor puteri, de care nu ne dăm seama. (...) scriem cărţi, facem războaie, ne jertfim pentru o idee, fără să putem vedea ochiul colosal care ne priveşte ironic, fără să putem vedea apropierea degetelor, cât zece munţi, care ne vor strivi.

Dar astfel de frecvente premoniţii sumbre în ceea ce priveşte manifestarea iminentă a unei oculte forţe malefice, pedepsitoare, premoniţii care ar fi simptomatice, spuneam, pentru un melodramatism de structură al personalităţii ionesciene, primesc o mai mare relevanţă pentru dramaturgia de mai târziu a lui Ionesco abia atunci când sunt sintetizate într-un program estetic coerent, cum este cel formulat în articolul din 1931, intitulat *Despre melodramă.* Eseul conţine, mai întâi, un

142

elogiu al acestei specii a cărei valoare estetică a fost şi mai este adeseori pusă la îndoială, melodrama fiind considerată „dreapta urmaşe a tragediei antice" şi, prin urmare, „împlinitoarea modernă a nevoii eterne de miracol şi de groază". Ideea că melodrama ar fi moştenitoarea de drept a tragediei antice şi, totodată, specia menită să împlinească, în modernitate, nevoia de evaziune cathartică din sine, eterna propensiune înspre exacerbarea şi cruzimea trăirilor, înspre miracol şi groază, se vede astăzi confirmată de cei mai avizaţi teoreticieni ai fenomenului. Mai mult, melodrama rămâne nu doar un pretext ori un „moft" al nonconformistei eseistici, adesea speculative şi de o gesticulaţie retorică mucalită sau chiar cabotină, a tânărului Ionescu, ci un radical tipologic al dramaturgiei sale de mai târziu, a cărui analiză poate oferi, cred, o importantă „cheie" hermeneutică pentru aşa-zisul absurdism ionescian.

Reabilitarea speciei este, în opinia lui Ionesco, necesară deoarece *catharsisxA* melodramatic are efecte deopotrivă estetice şi terapeutice. Astfel încât „genul obiectiv al melodramei" poate furniza, în fine, o *soluţie* — estetică şi nu numai — de compromis pentru obsedanta dilemă ionesciană a anilor '30, aceea a opţiunii între „viaţă" şi imperativele ei, pe de o parte, şi „literatură", înţeleasă ca o compromitere artificială şi frivolă a „suferinţei" vitale, pe de altă parte:

Numai catastrofa ne poate revela natura noastră intimă. Valul cotidianului şi al prevăzutului ne ascunde pentru noi înşine; ne înşală, asupra noastră, pe noi înşine: de aici, necesitatea tragicului şi a neprevăzutului, a catastrofei care să rupă, cu o strălucitoare lumină, un val. Viaţa tragică este o evadare.

Dar această necesitate psihologică şi cult al neprevăzutului tragic motivează melodrama şi patologicul în artă: anormalul, şi nu normalul, este veridic, esenţial, etern[u].

Interesant este că, printre autorii consideraţi vinovaţi de prostul renume al melodramei, mai exact de compromiterea ei ca specie, îl găsim numit nu doar pe mai sus amintitul Bouchardy, ci şi pe Victor Hugo, pe care Ionescu îl va transforma peste câţiva ani în obiect al unei stranii pseudobiografii, construită din apăsate tuşe pamfletare, de anvergură parcă swiftiană — *Viaţa grotescă şi tragică a lui Victor Hugo.* Şi totuşi, para-

143

doxal, există, cum se va vedea pe parcursul acestui capitol, câteva afinităţi evidente ale pieselor ionesciene de mai târziu cu spectaculozitatea melodramatică hugoliană.

Deplângând „căderea estetică a melodramei", Ionescu îi găseşte explicaţia în încrederea modernă în ştiinţă, care tinde să spulbere „miracolul", să-1 înlocuiască prin banala coincidenţă, adică să-1 democratizeze. Degradarea „ţipătului" în elocvenţă, a miracolului metafizic în retorica găunoasă a coincidenţelor exterioare au dus, inevitabil, la medio-crizarea speciei. Ea ajunge, din vehicul al miraculosului ocult, o prozaică modalitate de ordonare şi mecanizare a „neprevăzutului" şi a insolitului: „minunea mecanică; anulare, deci, a minunii". Atunci când „melodrama-turgii au căutat să împace miraculosul cu pozitivul", acest lucru, precizează eseistul, „fu spre paguba amândorura". Pentru ca melodramei să-i fie redată demnitatea de specie ivită în descendenţa aristocraticei tragedii, ea trebuie să se lase în voia unui genuin şi exacerbat „melodra-matism interior", transcriind acea „stridenţă necesară", „organică", „primară", a stărilor sufleteşti:

Prin libera dospire a sentimentelor neprevăzutului si groasei; prin libera imaginare a neprevăzutului si a groasei, - si viaţa miracolului, - să se cristalizeze întruchipările lor scenice.

(...) Nemaiîncercând o regizare mecanică a miracolului, — melodrama (adevărată) va creste liberă, deplină.

Şi printr-o impermeabilitate a celor două realităţi. Coincidenţa să redevină mister.

Formularea privind „o impermeabilitate a celor două realităţi", la prima vedere misterioasă ori opacă ea însăşi, desemnează de fapt o cerinţă estetică precisă: aceea ca. în melodrama autentică să existe în paralel, impermeabile şi ireductibile una la cealaltă, atât lumea cotidiană, în referenţialitatea şi chiar în pozitivitatea ei, dată de

perspectiva ştiinţifică modernă asupră-i, cât şi lumea, ori Anti-Lumea metafizică — sau patafizică, precum în *Pietonul aerului* - a *miracolului.* Aceasta din urmă tinde să se autonomizeze în raport cu cea dintâi, să se retragă într-o zonă
144
ocultă, de unde acţionează asupra „realului" într-un mod catastrofic cel mai adesea:
Trăim într-o lume apocaliptică. Trăim tot timpul o epocă apocaliptică, apocalipsul este în fiecare moment al istoriei, însă mai mult sau mai puţin evident, mai mult sau mai puţin marcat. Am impresia că lumea merge către o catastrofă. (...) Toată lumea se joacă cu primejdia apocaliptică. Oamenii sunt bântuiţi şi ispitiţi de acest sfârşit care trebuie să vină şi pe care au aerul că vor să-lprecipite[11].
Există o extrem de interesantă şi semnificativă corespondenţă între teza derulării apocaliptice a Istoriei, ca succesiune de *catastrofe* pe care oamenii par că vor să le provoace, într-un universal joc de-a măcelul, şi poetica ionesciană, pe care aş denumi-o tot *catastrofică,* a dramei. Tot în convorbirile sale cu Claude Bonnefoy, Ionesco declară că „orice sfârşit este factice", pledând pentru un fel de teatru continuu:
în realitate, nu există motive pentru ca o piesă să se termine. Ar trebui să se oprească oriunde, aşa cum tai o panglică. (...) Sfârşitul nu va mai fi factice când vom fi morţi. Moartea încheie o viaţă, o piesă de teatru, o operă. Al fel, nu există sfârşit. A găsi un sfârşit înseamnă a simplifica arta teatrală, şi înţeleg de ce Moliere nu ştia întotdeauna cum să încheie. Dacă trebuie un sfârşit, asta se datorează faptului că spectatorii trebuie să se ducă la culcare.
De vreme ce sfârşitul piesei continue survine, potenţial, oriunde, ea putând fi întreruptă, tăiată ca o panglică, în orice moment, s-ar zice că a concepe o piesă fără sfârşit este echivalent, în mod paradoxal, cu a scrie şi înscena un text dramatic alcătuit dintr-o succesiune de *sfârşituri,* de *catastrofe.* Iar menirea insolitei înlănţuiri catastrofice este de a provoca aşteptatul efect cathartic, eliberarea de sub povara neîntreruptelor catastrofe reale ale istoriei.
145
2. Teatral vs. dramatic
Dacă începutul şi sfârşitul unei piese nu pot fi decise decât în mod arbitrar, construcţia textuală şi scenică finită fiind considerată artificială, viziunea *catastrofică* a avalanşei de sfârşituri (ori începuturi) miraculoase şi inexplicabile aduce cu sine o punere în evidenţă a *teatralităţii* exacerbate, în defavoarea evoluţiei logice şi verosimile a unui conflict *dramatic* consistent în sens tradiţional. în *Note şi contranote,* Ionesco mărturiseşte că atât *Cântăreaţa cheală,* cât şi *Lecţia* sunt „încercări ale unei funcţionări în gol a mecanismului teatral. încercare a unui teatru abstract sau nonfigurativ. Sau, dimpotrivă, concret, dacă vreţi, deoarece el nu e decât ceea ce se vede pe scenă, deoarece se naşte pe platou (...)"[18]. Privilegierea teatralului în raport cu dramatismul interior, psihologic, constituie însă în egală măsură şi un apanaj al melodramei de secol al XlX-lea. „Atunci când teatralului i se permite să-şi subordoneze dramaticul", afirmă George Steiner, „ne aflăm pe teritoriul melodramei"[19]. Şi, întocmai ca în melodrame, ceea ce contează în *Cântăreaţa cheală* sau *Lecţia* sunt nu atât aproape inexistentele justificări psihologice ale acţiunilor, ci derularea lor debordantă, de o teatralitate^wra, fiindcă nesusţinută decât prin ea însăşi, prin mecanismele ei autoreglante:
...finalitatea unei piese este punctul ei culminant, a ajunge la paroxismul dramei şi, apoi, căderea (la cibute). Asta este finalitatea, nu o finalitate ideologică, ci una teatrală®.
Paradoxală la prima vedeie, această apropiere între un teatru „nonfigurativ", ascetic în privinţa incidentelor scenice, căci privat de intrigă, pe de o parte, şi acea specie caracterizată tocmai prin avalanşa, adeseori nejustificată estetic, neverosimilă şi artificială, a unor intrigi spectaculoase şi a unor incredibile *coups de theâtre* se dezvăluie, la o analiză mai atentă, cu totul îndreptăţită. Efectul lipsei vreunei intrigi particulare din piesele ionesciene şi, respectiv, cel al excesului de intrigi succesive din melodrame ajung echivalente, putând fi caracterizate în chipul cel mai adecvat prin câteva sentinţe programatice din *Note şi contranote.*
146

Orice intrigă, orice acţiune particulară e lipsită de interes. Ha poate fi accesorie, ea nu trebuie să fie decât canalizarea unei tensiuni dramatice, ba%a ei, palierele, etapele ei. Trebuie să ajungi să eliberezi tensiunea dramatică fără ajutorul nici unei veritabile intrigi, al nici unui obiect particular.
•
Eliberarea *tensiunii* dramatice pure este nu mai puţin şi efectul debordantelor şi arbitrarelor, în neverosimilitatea lor, intrigi de tip melodramatic. Opinia lui Steiner, de exemplu, despre *Ruy Blas* a lui Victor Hugo poate funcţiona ca o frază definitorie pentru genul melodramatic în ansamblul său. Conform autorului *Morţii tragediei,* Hugo ridică un edificiu din incidente, pasiuni, retorism şi gestualitate grandilocventă pe fundaţii dintre cele mai precare. Simptomatică pentru modul deconcertant şi mucalit în care Ionesco îşi exprimă afinităţile literare cele

mai profunde este raportarea sa parodică şi deconstructivă la „mitul" hugolian, în antibiografia pamfletară pe care i-o face în 1935 marelui poet romantic. în ciuda polemicii sale încrâncenate cu poetica lui Hugo, pe care o consideră invadată de un retorism superficial, Ionesco ajunge să încline până la urmă înspre o *dramaturgie a formelor* — sintagmă caracteristică, în opinia lui Steiner, pentru opera dramatică hugoliană.
Preluând observația steineriană, Peter Brooks caracterizează dramaturgia lui Victor Hugo în fraze care reverberează parcă în ecou considerațiile lui Ionesco însuşi despre a sa *Cântăreață cheală:* „Drama [hugoliană - «.«.] există cu precădere în planul reprezentării sale exterioare şi nu se deschide unor semnificații mai profunde sau mai substanțiale. De aceea, ea este într-adevăr o dramă a «formelor» [a drama of «shapes» - în orig.] mai degrabă decât una a «substanțelonx un teatru care recurge la un simulacru de univers tragico-eroic, devenit acum semn melodramatic (...)"[21]. Renunțarea la conflictul psihologic de profunzime, golirea personajelor de motivație interioară - ele devenind mai curând câmpul de desfăşurare a unor farse metafizice, al ciocnirii unor forțe care le transcend - transformă piesele hugoliene şi cele ionesciene deopotrivă în mostre ale unei *dramaturgii a transparențe?*[2]. Eliberată de sub povara oricărui *conținut* aparent, a oricărei substanțe evenimențiale sau ideatice aleatorii, piesa ionesciană este totodată una *transparentă,* imponderabilă, căci epurată de orice tematică de factură psihologică, ideologică sau filosofică:
147
Mers înainte al unei pasiuni fără obiect. (...) Teatru abstract. Dramă pură. Antitematică, antiideologică, antirealist-socială, antifilozpfică, antipsihologică de bulevard, antiburgheză, redescoperire a unui teatru liber®.
Reprezentativă, se pare, în. pel mai înalt grad pentru o astfel de arhetipală *dramă pură* este *Cântăreața cheală.* Textul ei a fost montat mai întâi de entuziasta trupă a lui Nicolas Bataille, iar surprinzător e faptul că viziunea scenică a lui Bataille, admirată de Ionesco, înclină înspre interpretarea celebrei antipiese avangardiste drept o *melodramă.* în fond, toposul clişeizat al *recunoaşterii* — aparținând deopotrivă tragediei şi melodramei —, identificabil în scenele recunoaşterii parodiate a soților Martin, pe de o parte, şi a fostului cuplu de îndrăgostiți Pompier — Mary, pe de altă parte, ca şi *transparența* ori consistența negativă, ca de „rame goale", a pseudocaracterelor antipiesei sunt tot atâtea semne ale prezenței categoriei melodramaticului. Dar exaltatei dispoziții afective melodramatice, corespunzătoare, conform sintagmei lui Brooks, unei *estetici a excesului,* îi aparține cu predilecție tendința ionesciană de a realiza un teatru nonpsihologic, de un sentimentalism exagerat până la deconstrucția şi, apoi, imediata revalidare parodică a sa:
Să fie evitată psihologia sau mai degrabă să i se dea o dimensiune metafizică. Teatrul este în exagerarea extremă a sentimentelor, exagerare care dislocă plata realitate cotidiană[1 n].
O astfel de *cruzime* a renunțării la uman preaumana psihologie în favoarea unui lirism metafizic iscat din gestualitatea excesivă, mută uneori, capabilă să încropească, în chip expresionist, adevărate *hieroglife* animate pe scenă, îi era specifici şi lui Artaud. Acesta aprecia, de altfel, melodramele romantice ca fiind cea mai autentică şi mai înaltă formă de teatru european. Tot de estetica melodramatică a *uimirii* sau a *stupefacției* ține şi *cruzimea* teatrului ionescian, care îşi propune, situându-se pesemne în descendența poeticii romanului gotic, să ajungă la revelarea *numinosului.* într-un univers profan, acesta apare ipostaziat ca *insolit* şi ca *monstruos:*
148
Se va ajunge totuşi la dezvăluirea unui lucru monstruos: ea trebuie să aibă loc, căci teatrul este la urma urmelor o dezvăluire de lucruri monstruoase, sau de stări monstruoase, fără figuri, sau de figuri monstruoase pe care le purtăm în noi. Să ajungi la această exaltare sau la aceste revelații fără justificarea motivată, întrucât e ideologică, deci falsă, ipocrită, a unei teme, a unui subiecfi[5].
Dacă teatralitatea insolită de tip melodramatic se construieşte pe fundații precare sau aproape inexistente din punctul de vedere al psihologiei ori ideologiei, aleatorii, legate de o temă oarecare, ea va presupune, în schimb, fără excepție — la Ionesco, ca altădată la autori clasici de melodrame, precum Guilbert de Pixerecourt, supranumit „Corneille al bulevardelor", apoi la Louis-Charles Caigniez, Victor Ducange, Joseph Bouchardy şi, în fine, Victor Hugo —, existența clară, chiar ostentativ-demonstrativă, a unui corolar *etic* al acțiunii pieselor.
149
3. Reabilitarea eroului purtător de etic
George Steiner recunoştea că, în sfera dramaturgiei romantice, categoria melodramaticului începe să aibă întâietate în raport cu aceea a tragicului clasic. Dar pentru teoreticianul *Morții tragediei* termenul de melodramă aplicat unei piese rimâne să desemneze totuşi o judecată critică peiorativă. Dacă rostul melodramei este însă unul mai curând etic, atunci importanța acestei specii „populare" ar trebui fără îndoială reconsiderată. îndreptățirea opțiunii ionesciene pentru reabilitarea acestei specii, ca şi a excesivului „melodramatism interior" asociat ei, ca vehicule ale dramaticului în stare pură, se verifică astăzi prin tentativele similare ale unor critici şi teoreticieni, cam ar fi Frank Rahill (cu *The World of Melodramă),* Robert Bechtold Heilman (cu a sa *Tragedy and Melodrama),* sau deja citatul Peter Brooks.
„Morala" melodramatică, Implicită sau explicită, chiar trecută prin parodia pieselor, este - susține Ionesco încă din 1931, în articolul său de tinerețe *Despre melodramă-* o consecință a existenței „personagiului divin sau ocult, invizibil dar important, central". Referindu-se la el ca la un element sine qua non al persistenței melodramei ca specie autonomă, Ionescu aproxima tocmai ceea ce teoreticianul contemporan al literaturii melodramatice, Peter Brooks, denumeşte prin sintagma *sfera ocultă a moralei (the moral occult).* Acelaşi Peter Brooks sesizează

înrudirea dintre toposul tragic şi cel melodramatic, cel din urmă apărându-i ca un efect al dispariţiei condiţiilor de posibilitate ale celui dintâi în epoca modernă: „Melodrama nu reprezintă pur şi simplu o «cădere» din condiţia specifică tragediei, ci un răspuns la pierderea viziunii tragice asupra vieţii"[26]. Activând *ameninţarea răului,* toposul melodramatic implică totodată „eventualul triumf al moralităţii", prezentându-1 în mod ostentativ: „Am putea susţine în mod legitim că melodrama devine principala cale de a dezvălui, de a demonstra şi de a resuscita universul moral esenţial într-o eră post-sacră"[27].
Ionescu pledează la rândul său pentru melodramă nu doar din nevoia cathartdcă de cultivare a. trăirilor catastrofice, a „groazei" şi a „neprevăzutului", ci şi dintr-o nostalgie - prezentă la tot pasul şi în paginile din *Nu* - pentru redobândirea unei axiologii viabile, etice,
150
estetice, şi, până la urmă, existenţiale. Absent din majoritatea farselor tragice contemporane, reperul transcendent va fi astfel, la Ionesco, restabilit, pentru a asigura balanţa justiţiei universale, a recompensării „binelui" şi, respectiv, a pedepsirii „răului". Iată, în acest context, o observaţie revelatorie din *Jurnal în fărâme:*
Orice autor obiectiv, drept, cu multă minte, realist, are un ticălos de pedepsit, un om bun de răsplătit. De aceea orice operă realistă ori angajată nu-i altceva decât melodramă^.
Neposedând vreo densitate psihologică prin ele însele, personajele marionetizate ale lui Ionesco devin cel mai adesea scena de desfăşurare a unei drame, sau pur şi simplu a unei farse cosmice care îi transcende. Deformări parodice ale unor eroi de melodramă, ele se află la discreţia unor oculte forţe morale, pe care le întrupează parcă fatalmente, fără voie. Cei doi Bătrâni din *Scaunele,* de pildă, cu tot derizoriul şi grotescul jalnicei lor existenţe, sunt purtători de atitudine etică, câtă vreme au conştiinţa că vor lăsa în urmă, pentru vizitatorii invizibili şi, în fond, pentru întreaga umanitate, un revelatoriu mesaj. Pioni şi, desigur, şi victime ale unui principiu ocult care îi manevrează, lor li s-ar putea aplica în mare măsură verdictele lui Peter Brooks legate de afectivitatea exacerbată şi de polarizarea morală a personajelor melodramei clasice: „Imperativele etice din universul post-sacru au fost sentimentalizate, ajungând să fie identificate cu stări emoţionale şi cu relaţii psihice, aşa încât expresia pulsiunilor emoţionale şi a celor morale sunt lesne confundabile. Ambele ar putea fi pesemne caracterizate în chipul cel mai adecvat drept sentimente morale. Orice astfel de piesă, după cum am văzut, este nu doar drama unei dileme morale, ci drama creată de dilema sentimentului moral însuşi, care încearcă să se formuleze ca atare"[29]. Toposul melodramatic ar repune deci în discuţie, chiar sentdmenta-lizându-le şi astfel democratizându-le, imperativele etice într-o eră post-sacră, părăsită de elevaţia tragediei autentice. Excesul de sentimentalitate din *Scaunele,* susţinut şi prin pasaje cântate - ceea ce reconfirmă faptul că piesa înclină înspre formula melodramei în chiar accepţiunea iniţială, etimologică, a termenului -, este supus nu doar atotprezentei parodii.
151

Aceasta din urmă va fi dublată de o mişcare contrapunctică de remitizare ori resemnificare mitică a destinelor decrepiţilor Bătrâni, cărora li se atribuie o sublimă vocaţie şi, derivată de aici, chiar o majoră misiune etică. Patologice după toate aparenţele, lamentaţiile şi scenariile patetice ale Bătrânilor primesc astfel, dincolo de alura lor ridicol-donquijotescă, un rost transcendental, ei apărând ca instrumente ale unei instanţe oculte a moralei:
Bătrâna (îi cântă): Orfănaş-otfelinaş, orfelon-orfelidon, orfănel-orfenănel...
Bătrânul: Nuuuu, nuuu.
Bătrâna (la fel): Lu-lu-lu, orfeUlu, la-la-la, orfelila, li-li-li, orfelili.
Bătrânul: Bătrânul: Hâ-hâ-hâ (îşi şterge nasul, se linişteşte puţin.) Unde-i mămica mea?
Bătrâna: în ceruri, odoraşule... te aude şi se uită la tine, puişor, printre odoarele cereşti, hai nu mai plânge, c-ofaci şi pe ea să plângă!
Bătrânul: Nu-i adevărat... ea... ea nici nu mă vede, nici nu mă aude.' Sunt singur pe lume şi tu nu eşti mama mea...
Bătrâna (els-a liniştit aproap? de tot): Ei hai, hai, nu-ţi mai face rău... eşti plin de calităţi, micuţul meu mareşal... hai, şterge-ţi ochii, ştii că astă seară avem invitaţi, nu face să te vadă lumea aşa... Hai, că nu-i totul pierdut, o să le explici, ai să le transmiţi mesajul... spui mereu că ai să le spui... Trebuie să trăieşti, trebuie să lupţi pentru mesajul pe care-l ai de transmis...
De altminteri, invitaţii Bătrânilor, adică personaje precum Domnul colonel, Doamna cea frumoasă (Bella), Fotogravorul sau Maiestatea sa împăratul sunt, toate, prin invizibilitatea lor, ipostazieri ale sferei oculte a moralei, „forme" ori umbre parcă onirice ale numinosului. Reabilitarea morală pe care Bătrânii speră să o dobândească, punându-se la dispoziţia acestui principiu ocult, ar fi menită să contrabalanseze, pesemne, nişte fantasmatice greşeli din trecut şi ar atenua întrucâtva sentimentele de vinovăţie întreţinute, autoflagelant, de cei doi. Imaginându-şi că ar fi avut un copil care i-a renegat, bătrâna Semiramis se lasă în voia milei de sine şi a tot felul de izbucniri patetice de narcisism infantil. Acest sentimentalism hipertrofiat are pentru ea, la fel ca pentru Bătrânul care se
152
^
vede, în fantasma sa patologică, drept „ucigaş" al propriei mame, rolul terapeutic al unui *catharsis* melodramatic

cu nuanțe psihanalitice:
Bătrâna: (...) Şi ne amenința cu pumnişorii lui... „Mințiți, tricea el, m-ați înşelat tot timpul! Străzile sunt pline de păsări ucise şi de copilaşi în agonie. -Bine, dar astea sunt strigătele păsărilor, ciripitul lor!... - Nu-i adevărat, %cea el, sunt gemetele copiilor. Cerule roşu de sânge...!" Ba nu, băiatul meu, cerul e albastru... Iar el striga mereu: „M-ați mințit, m-ați înşelat, eu vă credeam buni, iar voi... străzile sunt pline de păsări moarte. Voi le-ați scos ochii... Tată, mamă, sunteți groaznici de răi... Nu mai vreau să stau cu voi..." Credeți-mă că m-am aruncat în genunchi în fața lui... Tatăl lui plângea. N-am putut să-l oprim... Şi acum îl mai au^im strigând: „Voi sunteți de vină"... Ce va să %ică „de vină"?
Bătrânul: Am lăsat-o pe mama să moară singură-ntr-o groapă. Ea mă chema, gemea slab: „Copilaşul meu, nu mă lăsa aici să mor singură... rămâi lângă mine. Nu mai am mult. - Nu te supăra, mamă, vin imediat... "Mă grăbeam, mă duceam la bal să danse% „ Vin repede, mamă". La întoarcere, ea era moartă, şi îngropată adânc... Am săpat, am dat pământul la o parte, am căutat-o... n-am găsit-o... Ştiu, ştiu, întotdeauna copiii îşi părăsesc părinții, îşi abandonează mama şi îşi ucid, mai mult sau mai puțin, tatăl... Aşa e viața... însă eu,... eu sufăr şi acum, iar alții nu suferă deloc... Bătrâna: Iar el striga: „Tată, mamă, n-o să vă mai văd niciodată..." Bătrânul: Eu sufăr, iar alții nu...
Clişeele tematice şi de atmosferă afectivă ale melodramei sunt pastdşate în *Scaunele* cu bună ştiință, conform unei poetici „didactice", textualiste, ca altădată în *Cântăreața cheală,* piesă care pretinde că pastd-şează „adevărurile" universale din manualele de engleză. „Şcoala" suferinței din trecut, clamată melodramatic, îi face pe cei doi Bătrâni să se simtă îndreptățiți să predea la rândul lor *lecții* pretins salvatoare, să formuleze „instrucțiuni" testamentare pentru restul umanității. Pedagogia lor devine în fond, ca la violatorul şi asasinul Profesor din *Lecția,* pentru care „filologia duce la crimă", o eschatologie, căci „adevărul" unic propovăduit este un pretext al gândirii dictatoriale, o periculoasă şi patologică fantasmă de factură totalitară:
153
Bătrânul: Mult am suferit, mult am învățat.
Bătrâna (ca un ecou): Mult suferi, mult înveți.
Bătrânul: O să vă convingeți Imediat şi singur, sistemul meu e perfect. (...)
Dacă mi se vor asculta instrucțiunile.
Bătrâna (ecou): Dacă i se vor asculta instrucțiunile.
Bătrânul: Să salvăm lumea!
Bătrâna (ecou): Salvăndu-si sufletul salvând lumea!...
Bătrânul: Un singur adevăr pentru toți!
Bătrâna: Un singur adevăr pentru toată lumea.
Bătrânul: Ascultați-mă...!
Bătrâna: Ascultați-LJ
Bătrânul: Fiindcă eu dețin certitudinea absolută!...
Sentimentalismul şi atitudinea moralizatoare, ambele ostentative, dar trecute prin grila unei ironii pedagogice parcă, menită să distanțeze, revin, în pseudomelodrama *Pietonul aerului,* în lamentațiile Josephinei, consoarta protagonistului Berenger. Confruntată cu verdictul implacabil al unui tribunal coşmaresc, Josephine reeditează toposul melodramatic al inocenței nedreptățite, al virtuții nerecunoscute şi sortite pieirii prin maşinațiile oculte ale „răului" universal. Atmosfera deopotrivă kafkiană şi de farsă de benzi desenate - Judecătorul grotesc, de fapt o păpuşă enormă, avansează pe rotile înspre inculpată - accentuează caracterul de pastişă intertextuală ori de *semn* livresc pe care îl are, în piesa ionesciană, stratul *melodramatic,* supus unei sistematice descompuneri parodice:
josephine: Domnule preşedinte, n-am făcut rău nimănui... De ce ați venit? Ce vreți de la mine?
Primul asesor (agitând clopoțelul): Linişte! Răspunde. Noi suntem cei care punem întrebările.
Josephine: Nu e nimic de declarat. Mi-am verificat cu atenție conştiința. Caut şi caut în ea şi nu găsesc nimic să vă spun. Nu vă ascund nimic. Vă jur că nu înțeleg, nu înțeleg... (Tribunalul tace.) Dacă toată lumea trebuie judecată, de ce să fiu eu prima? De ce m-ați ales întâi pe mine din toți ceilalți?... De ce să fiu eu țapul ispăşitor? De bună seamă fiindcă sunt mai lipsită de apărare decât toți ceilalți. Eu nu am avocați. (Tribunalul tace.) Eu sunt cea mai
154
pură. Din cau^a asta sunt cea mai vulnerabilă? Nu sunt vinovată de nimic. (...) Spuneți-i călăului să nu mă omoare, domnule preşedinte (...) Nu mi se poate reproşa nimic. Am fost întotdeauna fidelă... Am fost virtuoasă... mi-am făcut întotdeauna datoria. Am fost mereu la post, acolo, cuminte, tristă, resemnată şi nefericită... (Plânge.) (...) Loviți în lupi, nu în mine: eu sunt mielul. (Judecătorul îşi îndreaptă amenințător indexul către Josephine. Asesorii dau aprobator din cap. Mişcările celui cu cagula pe față sunt mai puternice şi mai groteşti.) Vor să mă condamne... Nu mă cred. Nu, nu, nu.
însemnele melodramei *sui-generis* se regăsesc, însă, în *Pietonul aerului,* şi sub forma pasajelor cântate de *corul* englezilor (condus de corifeul John Bull) şi a unor *tableaux vivants* în stil primitiv. Mai mult decât simple referințe parodice la corul tragic, ca şi la song-urile brechtiene destinate să producă mult teoretizatul *Verfremdungsejfekt,* secvențele corale conțin aici unul dintre principalii *topoi* ai melodramei dintotdeauna: verdictul moral explicit — acum, cel formulat la adresa atitudinii excentrice a lui Berenger, ajuns, spre indignarea onorabililor englezi, imponderabil:
John Bull (cu voce groasă, oarecum cântând): Nu, nu, nu-i semn de bună

purtare.
Berenger: Imediat mă voi purta mai bine. (...)
Ceilalți Englezi reiau în cor: „Nu, nu, nu-i semn de bună purtare". (...)
Berenger: (...) Pot să vă iau pe fiecare de câte-o mână, dacă nu vreți să
^buraţi voi înşivă. (...)
John Bull: Noi suntem împotrivă şi ne vom opune.
Ziaristul: Cu toată greutatea noastră.
Englezi (în cor): Ne vom opune cu toată greutatea noastră.

Nu e de mirare că Berenger cel din *Pietonul aerului* deprinde cu atâta uşurință zborul, stârnind revolta legitimă a „greilor" englezi moralizatori. Căci personajul este lipsit de orice consistență tipologică, lui putându-i-se potrivi, în această privință, caracterizarea pe care Peter Brooks i-o făcea mult prea contradictoriului Hernani al lui Victor Hugo: „Eroul spune rnereu «eu sunt...», dar nu poate completa niciodată acest predicat în

vreun mod cât de cât consistent sau durabil. Contradicțiile, care nu sunt nici justificate, nici analizate, desemnează nu vreo densitate psihologică opacă (în maniera figurii implicite de referință, cea a lui Hamlet), ci mai degrabă incoerența"[30].

Spre deosebire de omonimul său „pieton" al văzduhului, inconsistent şi, tocmai de aceea, imponderabil, Berenger cel din *Ucigaş fără simbrie* dobândeşte un accentuat relief tipologic prin fundamentala — şi chiar arhetipala — sa atitudine etică. Piesa actualizează principalii *topoi* ai structurii melodramatice, în succesiunea lor consacrată. Astfel, întocmai ca în melodrama clasică din primele decenii ale secolului al XlX-lea, textul piesei se deschide prin prezentarea „virtuții *ca* inocență"[31]. Spațiul caracteristic acestei prime secvențe este îndeobşte, conform tiparului melodramatic, o grădină închisă, într-un aparent idilic mediu rural, care, în *Ucigaş fără simbrie,* se metamorfozează în ireala Cetate luminoasă a Arhitectului. Inocentul Berenger, victimă predestinată, are intuiția unor mistere, a unor penumbre şi enigme nedescifrate care plutesc în aer, presimțirea lor riscând să submineze liniştea parcă paradisiacă a Cetății. Straniile premoniții alcătuiesc de obicei cea de-a doua secvență-tip a melodramei. In fine, conflictul se declanşează o dată cu apariția maleficului *intrus* care amenință supraviețuirea liniştii inițiale, sau a virtuții, împiedicând recunoaşterea acesteia şi tinzând să o maculeze. Această a treia secvență esențială a tramei melodramatice este semnalată, în piesa ionesciană, prin pietrele care, din senin parcă, încep să cadă asupra credulului Berenger, obligându-1 pe Arhitect să-i mărturisească clientului său despre existența şi modul de acțiune ale teribilului Ucigaş.

Dincolo de asemenea uimitoare corespondențe structurale cu melodrama unor Pixerecourt, Caigniez sau Ducange, *Ucigaş fără simbrie* respectă alte condiții sine qua non ale existenței speciei. Printre ele, trebuie numit în mod special maniheismul intrinsec oricărei forme de literatură melodramatică, fie ea una epică (ca în romanul lui Richardson sau Henry James), fie propriu-zis dramatică. Schematismul moral mani-heist al conflictului dintre bine şi rău, în descendența celui din romanul gotic preromantic, se regăseşte întocmai în pseudodialogul final al lui Berenger cu Ucigaşul. In plus, protagoniştii — Berenger şi Ucigaşul — dețin acea unitate de caracter pe care Robert B. Heilman[32] o considera

specifică eroilor de melodramă. Dacă în tragedie sau în drama analitică personajul este divizat, sfâşiat între tendințe contradictorii ale propriului sine, în melodramă, văzută de Heilman ca o ipostază a „dramei dezastrului", el este mai curând un „întreg", sau întruparea unui principiu ori a unei trăsături dominante, receptată, aceasta, ca întreg. Conflictul de tip melodramatic nu va surveni, prin urmare, din interiorul personajului, ci din exterior, dinspre o instanță, transcendentă sau imanentă, de natură misterioasă, în general ostilă, malefică.

Este chiar cazul din *Ucigaş fără simbrie,* unde eroul *etic* Berenger, un ridicol D'Artagnan ionescian, este confruntat nu atât cu ticăloşia unei persoane particulare, Ucigaşul, ci cu fatalitatea crimei universale, cu incomprehensibilul şi ireductibilul principiu ocult al „răului". Iar excesul retoric, intrinsec, de altfel, formei melodramatice, însoțeşte, în final, raportarea profund etică - oarecum în sensul eticii levinasiene a alterității şi responsabilității — a „naivului" Berenger la impersonalul Ucigaş. Interpelându-1 pe acesta, Berenger încearcă să-1 deturneze de la acțiunile sale criminale, pentru a-1 transforma într-un Celălalt al său, un semen, şi a-i conferi astfel o identitate morală proprie, pentru a-1 personaliza, adică. Mica prefață didactică a autorului, ca şi extinsa secvență finală a piesei, respectiv „dialogul" ratat al lui Berenger cu Ucigaşul afazic, sunt mostre de cea mai autentică literatură melodramatică, din care lipseşte de astă dată aproape cu desăvârşire până şi atât de ionesciană reverberație parodică:

Berenger: (...) Eu îți vorbesc deschis. Adineaori, aveam intenția să mă răzbun si să-i răzbun si pe ceilalți. Voiam să pun să te aresteze, să fii ghilotinat. Ră^bunarea-i stupidă. Pedeapsa nu-i o soluție. Eram furios pe dumneata. Iți doream moartea... Dar cum te-am vă^ut... nu imediat, nu chiar în secunda aceea, nu, dar după câteva momente, te-am... E ridicol ce spun, n-o să mă cre^i... si totuşi trebuie să ți-o spun... da... Eşti o ființă umană, facem amândoi parte din aceeaşi specie, aşa că trebuie să ne înțelegem, e de datoria noastră... Deci: după câteva momente a început să-mi placă de dumneata, să te iubesc... sau cam aşa ceva... fiindcă suntem frați... iar dacă te urăsc înseamnă că mă urăsc pe mine... (Rânjet al asasinului.) Nu râde: solidaritatea există, fraternitatea umană, sunt convins de asta, nu-ți mai bate joc...

în mai mare măsură decât pateticii şi autoiluzionaţii Bătrâni din *Scaunele,* bântuiţi de fantasma misiunii lor etice, Berenger, un sublim şi ridicol Don Quijote al moralei altruiste, este întruparea *eroului* melodramatic *sui-generis,* înzestrat, în naivitatea sa, cu-toate frumoasele şi demodatele clişee comportamentale pe care le presupune acest statut, într-una din variantele piesei, un personaj numit, generic, Omul, face elogiul eroului salvator, care să redea acestui univers rinocerizat, al complicităţii la crimă, echilibrul moral necesar supravieţuirii. „Omul" îşi face loc, umil, printre „gâştele" coanei Pipa, în chip de „cetăţean ebrietat" -fără nimic din ipocrizia omologului său caragialian însă. Suspectat de Berenger şi Edouard că ar fi sustras servieta cu documentele compromiţătoare la adresa asasinului, Omul se dovedeşte în cele din urmă nevinovat şi îşi îngaimă, poticnit, crezul său profund umanist, şi chiar nostalgia pentru trecute vremi eroice:

Eu sunt... (sughiţe), eu sunt pentru (sughiţe)... reabilitarea eroului. (...) Eroul e cel care-ndră^neşte săgăndeauă-n contra istoriei. Şi care se ridică împotriva epocii sale. (Strigă puternic): Jos coana Pipa. (...) Eroul luptă-mpotriva timpului său. El creează un alt timp.

Personaj care corespunde definiţiei date eroului de către Om, Berenger are un statut nu doar ficţional, ci şi parţial autobiografic, el confirmând câteva dintre opiniile ionesciene despre curajul, în mod paradoxal eroic, de a te *însingura* şi a te situa în răspăr cu istoria. Câtă vreme istoria pare „un soi de farsă pe care o joacă Dumnezeu oamenilor", eroul, ori pseudoeroul din romanul *Insinguratul* este şi el, fie şi numai prin interogaţiile sale metafizice, existenţiale, „în conflict cu istoria", „trăieşte paralel cu istoria"[33]. Pe când mult mai puţin scepticul Berenger, fie el detectiv *fără simbrie,* fie un inocent revoltat împotriva fanatismului rinocerizării, ca în *Rinocerii,* îşi asumă în plus, cu patos melodramatic, şi interogaţia etică, mai exact generoasa deschidere spre Celălalt, întemeietoare de etic.

158

4. întoarcerea textelor refulate

Fără a conferi parabolei etice vreo reverberaţie ocultă ori vreun aer de fatalitate cosmică - aşa cum se întâmplă în *Ucigaş fără simbrie,* dar nu mai puţin în misterele moderne *Amedeu sau cum să te debarasezi, Setea şi foamea* şi *Rinocerii* -, „comedia naturalistă" *Jacques sau supunerea* ar putea fi interpretată, după cum sugerează autorul ei, ca o „piesă morală". Afirmaţia lui Ionesco este deopotrivă mucalită şi serioasă, câtă vreme caricatura dramei de familie, a unui „teatru de bulevard descompunându-se şi înnebunind"[34], ajunge nu doar să deconstruiască, ci şi să actualizeze şi să valideze, paradoxal, respectiva formulă dramatică, în aparenţă vetustă. Scrisă în 1949, imediat după *Cântăreaţa cheală, jacques sau supunerea* este pusă de dramaturg în legătură cu piesa sa de debut, în măsura în care amândouă reprezintă „o parodie a dramei de familie".

Cele două piese au însă în comun nu numai o temă consacrată a dramei burgheze, domestice, ori a melodramei. Mai pregnant decât coincidenţele la nivel tematic este caracterul intertextual al unor astfel de piese, care tind să se instituie în întregul lor ca *semne* livreşti într-un text-palimpsest al istoriei teatrului universal de până la momentul scrierii lor, în vremea postmodemităţii parodice căreia îi aparţin programatic. Reluând, în *Jacques sau supunerea,* clişeele dramei burgheze ori ale „comediei serioase" a secolului al XVIII-lea, aşa cum au fost acestea teoretizate de către Diderot, Mercier, Marmontel, Rousseau sau Beaumarchais, Ionesco pare nu atât doritor, cât mai degrabă constrâns să răstoarne caricatural aceste clişee, în virtutea conştiinţei sale metatextuale. Melodramaticului, în fond, Ionesco i s-ar putea însă atribui totodată, dincolo de viziunea îngroşat-caricaturală, o nostalgie textualistă după tocmai aceste clişee de acţiune şi de sentimentalitate specifice dramei „burgheze", conotate etic, clişee pe care Theophile Gautier i le recunoştea, de pildă, unui Joseph Bouchardy: „îi plăcea - afirmă Gautier despre faimosul autor de melodrame din secolul al XlX-lea - să-şi dezvolte frumoasele şi marile sale locuri comune ce constituie, de fapt, fondul sufletului omenesc şi care aduc pe buzele scepticilor un surâs răutăcios: dragostea paternă, fidelitatea, devotamentul, loialitatea cavalerească, onoarea şi toate nobilele motive ce pot determina desfăşurarea acţiunii"[35].

159

Nu altceva decât „frumoase" locuri comune îi pretind pesemne lui Jacques sadicii săi părinţi, terifianţii bunici — un fel de „strigoitori" morţi de vii -, şi sora perversă, a căror găunoasă retorică morală şi sentimentală este presărată cu patologice fantasme scatologice, incestuoase sau de transsexualitate. Cu tot aerul de onorabilitate şi civilitate „englezească" pe care-1 afişează, familia Jacques pare ieşită dintr-un basm neogotic postmo-dern, nelipsindu-i nici câteva tuşe din *kitsch-ul* ostentativ-parodk, asemănător aceluia al familiei Adams dintr-un cunoscut serial contemporan de televiziune:

Jacques mama (plângând): Fiul meu, copilul meu, după tot ce-am făcut pentru tine. După atâtea sacrificiu Niciodată nu te-aşfi crezut în stare de aşa ceva. Tu erai marea mea speranţă (...). Dar adu-ţi aminte, închipuie-ţi că eu ţi-am dat cu biberonul, eu te-am lăsat, ca şi pe soră-ta, să te usuci în scutece... (Către Jacqueline:) nu-i aşa? (...) Am fost mai mult decât o mamă pentru tine, am fost o prietenă adevărată, un soţ, un însoţitor, o confidentă, o gâscă. N-am dat îndărăt din faţa nid unui obstacol, dinaintea nici unei baricade, ca să-ţi fac plăcerile tale de copil. -Ah, copil ingrat, nici nu-ţi aduci aminte când te ţineam pe genunchi şi-ţi smulgeam dinţişorii şi unghiuţele, ca să te fac să urli precum un viţeluş adorabil

(...) Jacqueline: Frăţioare... eşti un mojic. în ciuda dragostei imense pe care ţi-o port şi care-mi umflă inima gata s-o spargă, să ştii că te detest şi te scot de la suflet. (...)

N-am să-ţi mai aduc colegele mele de la şcoală ca să, te uiţi la ele când fac pipi. Te credeam mai politicos. Haide, n-o mai

face pe mama să plângă, nu-l mai face să turbele pe tata, nu-i mai face pe bunicul şi pe bunica să roşească de ruşine.
în mijlocul unei asemenea excentrice familii, dominată de atât de bune intenţii, nesupusul (iniţial) Jacques este un ingenuu visător, el nea-vând nimic din „revoluţionarismul" etic al lui Berenger cel din *Ucigaş fără simbrie,* sau cel din *Rinocerii,* de exemplu, sau din neastâmpărul metafizic al lui Jean din *Setea şi foamea.* Blazat şi taciturn, întrucâtva mizantrop, asemănător lui Berenger din *Pietonul aerului,* sau dramaturgului ratat
160
Amedeu, Jacques se supune doleanţelor familiei, cedează în faţa aranjamentului matrimonial ce i se pregăteşte, pentru ca în final, împreună cu logodnica Roberta II, să se elibereze, paradoxal, tocmai prin şi în urma gestului conformist, de sub povara „datoriei" şi a „tradiţiei" familiale. La fel cum Amedeu este purtat în zbor de cadavru - simbol, probabil, al unei iubiri defuncte -, care se transformă subit într-un miraculos dirijabil, Jacques devine şi el imponderabil, împreună cu Roberta, graţie ritualului erotic final. Dar atât gestul „supunerii", cât şi acela al eliberării şi transfigurării sale ulterioare sunt redate, deloc întâmplător, prin metafore *culinare.* Ele trimit cu ostentaţie la psihologia mic-burgheză — *culinară,* s-ar putea spune — a *englezilor* din *Cântăreaţa cheală,* reconfirmând astfel semnificaţia intertextuală a piesei: „Ei bine da, ei, na, fie: ador cartofii prăjiţi cu slănină!" — declară în cele din urmă Jacques, conformându-se „moralei" familiei, iar replica sa aminteşte voluptăţile culinare de altădată ale Doamnei Smith. Jacques tatăl recurge şi el, pentru a o lăuda pe Roberta, tot la o metaforă culinară, ca suprem compliment la adresa pretinsei senzualităţi a acesteia: „Are şi picioare! Sunt bine împănate!". Roberta tatăl îi face, la rându-i, fiicei sale o caracterizare care se resimte din plin de tonalităţi urmuziene. Atât de apetisanta Roberta a sa are „o limbă ca sucul de roşii. Umeri pane şi toate biftecurile celei mai necesare înalte consideraţiuni".
Intertextualitatea acestei noi piese *didactice, englezeşti* sau, altfel spus, *culinare* reiese cu atât mai pregnant dintr-o replică sentenţioasă a protagonistului Jacques: „Să marionetizăm circumstanţele - sforile mă obligă!" -afirmă el, fraza sa mucalită preluând şi răsturnând ironic de astă dată teorii dintre cele mai serioase ale lui Ionesco însuşi, expuse ca atare în *Note şi contranote:*
Dacă, aşadar, valoarea teatrului consta în îngroşarea efectelor, trebuia ca ele să fie îngroşate şi mai mult, să fie subliniate, să fie accentuate la maximum. (...) Trebuia nu să se ascundă sforile^ ci să fie făcute şi mai viabile, în mod deliberat evidente, să se meargă în adâncimea grotescului, în caricatură, dincolo de palida ironie a spiritualelor comedii de salon[16].
161
Teatralitatea accentuată a formulei melodramatice, gesturile hiperbolice, grandilocvente, şi tiradele fastuoase presupun de altfel o punere în evidenţă a însuşi mecanismului teatral[37], o ostentare a *sforilor.* Cele din urmă ajung să devină ulterior, în „farsele transcendentale" de tip *umorist* ale lui Pirandello, de exemplu, ca şi în farsele tragice ionesciene, mai importante chiar decât „circumstanţele", decât pseudoacţiunile pe care, dacă e să-l parafrazăm pe Jacques, aceste sfori le „marionetizează". La Pirandello, autor pe care Ionesco îl aprecia în chip cu totul privilegiat, aşezându-l valoric în proximitatea lui Shakespeare, există de asemenea nuclee de melodrame parodiate. „Tabloul" propriu-zis al unor piese ca *Şase personaje în căutarea unui autor* şi *Astă-seară se improvizează* constă într-o melodramă cu subiect domestic, care ar putea funcţiona ca text autonom, iar „rama" acestui tablou este un eseu metateatral. Cel din urmă, constituind o piesă *secundă,* dobândeşte treptat dimensiuni hipertrofice şi parazitează sau chiar consumă „pictura" însăşi, miezul melodramatic ori piesa *primă.* Această subminare, în chiar interiorul aceluiaşi text, astfel dedublat, a nucleului ficţional de melodramă, prin raportarea parodică, detaşată, din afara spaţiului ficţional, la ea, corespunde esteticii pirandelliene a *umorismuluP®.*
La Ionesco, în schimb, la rândul său tot un autor de tip umorist, „tabloul" (melodrama) şi „rama" sa (eseul metateatral) coexistă adesea într-o aceeaşi tiradă. Atunci când Jacques, pentru a face să fie *recunoscut,* în chip epifanic, de viitoarea sa consoartă, Roberta II, îşi spune „povestea vieţii", discursul său e un delir verbal de persecuţie, de un melodramatism cu accente patologice, de tip paranoid. Tocmai de aceea, tonalităţile caricaturale, aproape involuntare, nu lipsesc, tirada reprezentând totodată şi un intertext sau un palimpsest al mai multor paradigme literare: cea realistă, cea fantastică, cea romantică cu accente melodramatice, cea gotică, cea suprarealistă. Absurdul se naşte aici nu atât din ceea ce Henri Gouhier numea „absenţa semnificaţiei"[40], deci a unui rost ontologic, ci mai curând din coliziunea acestor coduri literare diverse, din hibridizarea şi neutralizarea lor reciprocă:
Jacques: Când m-am născut, aveam aproape paisprezece ani. De-asta mi-am putut da seama de tot ce se-ntâmplă, mult mai uşor decât ceilalţi. Da, am înţeles mai repede. N-am vrut să accept situaţia. lje-am spus-o verde-n faţă,
162
că nu admit. Nu celor care-au fost adineaori aici. Altora. Cei pe care i-ai văzut aici nu prea înţeleg... nu... nu... dar ei simţeau şi m-au asigurat c-or să mă vindece. Mi s-au promis decoraţii, derogări, decoruri, flori noi, o tapiserie nouă, un alt fond sonor. Şi ce altceva? Am insistat. S -au jurat că-mi vor îndeplini orice dorinţă. Au jurat şi-au răsjurat, promisiune formală, eficientă, prezidenţială. înregistrată (...) M-au implorat să sper, au făcut apel la puterea mea de înţelegere, la toate sentimentele mele, la dragostea mea şi mila mea. (...) Ca să mă-ndulcească, mi-au arătat tot soiul de preerii, de munţi, câteva oceane... oceane maritime, desigur... o stea, două catedrale dintre cele mai reuşite. (...) Dar totul era trucat... Ah, m-au minţit. Au trecut secole după secole!... iar oamenii, deşi purtau pe buze numai bunătate, aveau cuţitu-ntre dinţi... Mă înţelegi? Am răbdat, am răbdat şi-am răbdat. Trebuiau să vină să mă caute. (...) M-au înşelat... Şi cum să scap? Au astupat uşile, ferestrele, le-au astupat cu nimic. Au desfiinţat treptele, au luat scara...
Tirada lui Jacques se revendică însă nu doar de la o multitudine de paradigme literare, ci şi de la discursul

psihanalitic, protagonistul refăcând în fața Robertei scenariul „curei verbale" a pacientului în cabinetul analistului său. Numai că aluzia la psihanaliză este menită acum să amplifice aceeaşi tonalitate melodramatică, predominantă, de altfel, a piesei. După cum observă Peter Brooks, „psihanaliza poate fi citită ca o sistematică transpunere în act a esteticii melodramatice, aplicată la structura şi dinamica psihicului"[41]. Punctele de convergență dintre perspectiva psihanalitică şi aceea a esteticii melodramatice sunt identificabile mai întâi în chiar natura conflictului transpus scenic, respectiv pe scena mentală a unui subiect. Conflictul e astfel puternic creionat şi are de cele mai multe ori consecințe irevocabile, traumatizante chiar, fiind amenințător pentru integritatea eului (^o-ului). Un alt topos comun melodramei şi literaturii psihanalitice îl reprezintă *întoarcerea refulatului,* prezent de altminteri şi în compoziția romanului gotic, a cărui poetică e înrudită cu cea melodramatică. Apoi, *punerea în scenă (enactment-ul)*[42]*,* atât aceea a melodramei, cât şi aceea a teatrului mental evocat de psihanaliză, are un caracter excesiv, hipertrofie, „relația dintre simbol şi conținutul simbolizat (în isterie, de exemplu)" fiind, precizează Brooks, incontrolabilă şi nejustificabilă.
163
Simptomatice *puneri în scenă* există şi în *Victimele datoriei,* sau în *Amedeu sau cum să te debarasezi.* Precum în scenariul psihanalitic, „răul" din melodramă este, în urma refulării sale în inconştient, prelucrat şi conotat etic. Protagonistul Choubert, de pildă, proiectează pe o scenă mentală, ca apoi să exteriorizeze, într-o secvență de *punere în abis* a întregii piese, confruntarea cu mama defunctă, al cărei rol e jucat, în chip psihodra-man'c, de Madeleine, şi cu tatăl, al cărui rol e preluat şi el de Polițist. Toposul *ruinelor,* cel al *nopții* şi al *noroaielor,* specifice literaturii gotice, pot fi aici metafore ale inconştientului, şi totodată ale acelei sfere oculte a moralei din melodramă. Iar în centrul ei stă impenetrabilul mister al lui Mallot, ca într-o criptă textuală în care *sensul* piesei pare să rămână înmormântat definitiv:
Choubert: Am opt ani si e seară. Mama mă ține de mână, suntem pe strada Blomet, după bombardament. Mergem printre ruine. Mi-e frică. Mâna mamei tremură în mâna mea. Apar oameni printre dărâmături, numai ochii li se văd prin beznă. (Apare Madeleine, în tăcere. Sr îndreaptă către Choubert. Ea este mama.) Polițistul (intră prin celălalt capăt al scenei, se apropie încet): Uită-te bine, poate îl ve% printre siluetele acestea pe Mallot...
(...) Choubert: Iar ea îmi spune, trist, foarte trist: „0 să plângi mult, puişorul meu, o să te părăsesc, dragul meu..." Madeleine (cu glasul plin de tandrețe): Copilul meu, puiul meu... Choubert: 0 să rămân singur în noapte si noroi...
In continuare, pe scena imaginară a descinderilor în trecut ale lui Choubert îşi face apariția fantasma, altădată persecutorie, a tatălui, acum plin de remuşcări pentru cruzimea nedreaptă cu care şi-a tratat întotdeauna fiul:
Choubert:... Tată, noi nu ne-am înțeles niciodată... Mai pop să mă înțelegi? O să te ascult, iartă-ne, noi te-am iertat... hasă-mă să-ți văd fața! (Polițistul nu face nici o mişcare.) Erai dur, dar poate că nu erai foarte rău. (...) Ar trebui s-o răzbun pe mama... Ar trebui să... Unde era datoria mea? Eram într-adevăr dator? Ea a iertat, însă eu am continuat să-iport răzbunarea...
164
Tema tipic melodramatică a *răzbunării* pentru fapte reprobabile suferite în trecut din partea tatălui - aici, o transcriere ficțională a unor incidente biografice amintite de Ionesco şi în jurnale — îşi asociază, în discursul lui Choubert, tema etică a iertării şi penitenței „victimei" pentru păcatele „călăului" său. Iertarea celuilalt şi preluarea păcatelor lui asupră-ți apare acum ca posibilă soluție de redobândire a inocenței, a virtuții, şi de restabilire a echilibrului universal existent, cel puțin în aparență, la începutul acestei melodrame a „datoriei":
Choubert: ... ha ce bun răzbunarea? întotdeauna, cel care suferă este răzbunătorul... Mă auzi? Lasă-mă să-ți văd fața. Dă-mi mâna. Am fi putut fi prieteni buni. Eu am fost mai rău decât tine. (...) Ce drept aveam eu să te pedepsesc? (...) Necruțătorule, cine va avea milă de mine? Chiar dacă tu mă vei ierta, eu n-am să mă pot ierta niciodată[1].
Prezența imaterială a tatălui defunct, invocat prin „vocea polițistului", aduce cu sine o altă constantă tematică a melodramei dintot-deauna: rezonanța cosmică, supraumană, pe care o au şi cele mai banale incidente şi sfâşieri sentimentale ale vieții cotidiene, acestea din urmă părând nu mai mult decât semnele terestre ale unor teribile drame de proveniență ocultă:
Vocea Polițistului (sau Polițistul însuşi): Tu te-ai născut chiar în ziua în care plănuiam să arunc în aer tot pământul. Numai naşterea ta a salvat planeta. Cel puțin tu m-ai împiedecat să spulber lumea fie si numai în sufletul meu. Tu m-ai împăcat cu umanitatea, m-ai legat indisolubil de istoria omenirii, de nefericirile si crimele, de speranțele si disperările acesteia. Tremuram pentru soarta ei... si pentru soarta ta. (...) l-am fost recunoscător lui Dumnezeu pentru toată mizeria mea, pentru umilințele şi spaimele mele, pentru imensa tristețe care ți-a precedat naşterea, naşterea ta, cea care, pentru mine, plătea toate dezastrele istoriei. Din iubire față de tine, am iertat totul, am iertat lumea. Totul era salvat, fiindcă nimic nu putea anula naşterea ta din existența universală.
165

Precizând că psihanaliza este, întocmai ca melodrama, o *dramă a recunoaşterii,* Peter Brooks decelează finalitatea oarecum asemănătoare a discursului psihanalitic şi a celui melodramatic într-o lume cum e aceea contemporană, părăsită, în aparență, de sacralitate. Personajele melodramei practică şi ele „cura verbală", în fond o formă profană a terapiei sufleteşti *realizată,* prin religie. Pe de altă parte, imaginarul melodramatic ține de etica maniheică, reeditată, aceasta, şi în gândirea adesea dualistă a lui Freud, care vede o interdependență, o uniune, chiar dacă de natură conflictuală, între categoriile Erosului şi Thanatosului. Iată, reprezentativă pentru interdependența şi fascinația reciprocă a *virtuții* şi a *ticăloşiei,* o secvență de *enactment* psihanalitic, în *piesa în*

*piesă*din *Amedeu sau cum să te debarasezi.* Aici fiecare dintre cei doi protagonişti ce alcătuiesc longevivul cuplu Amedeu — Madeleine se proiectează într-un dublu oniric ori fantasmatic al său, eliberându-se astfel cathartic de „strigoii" şi „cadavrele" interioare care îl bântuie, ori de ameninţarea unei naturi parcă animate şi ostile, provocatoare de gotice spaime şi fioruri:

Madeleine II: Mă prăbuşesc în noapte! Copleşitoare tenebre!... ţi se rupe
cuţitul dacă-ncerci să tai tenebrele astea... Nu vreau, nu vreau, mi-e frică! Ah!
Amedeu II: Madeleine...
Madeleine II: Cine face să crească-n copaci frunzele astea de piatră, cine
întinde crengile astea tăioase şt lianele ucigaşe? Tu eşti acela, numai tu,
mi^eraaaabiluuule!
Amedeu II: Madeleine, scumpa mea, draga mea...
Madeleine II: îmi biduiesc obrajii şi umerii! Numai tu, mi^erabilule, tu mă
loveşti peste faţă!

Lamentaţiile şi fantasmele persecutorii ale Madeleinei II păstrează totuşi amprenta ethosului melodramatic nu mai mult decât la nivel retoric, ele aparţinând în schimb, tipologic, mai degrabă paradigmei literare a goticului:

Madeleine II: Văioaga întunecoasă, umedă, ***cu mlaştini în*** *care te împotmoleşti, te îneci... ajutor, mă sufoc, ajutori...*

(...) Nu trageţi!... Nu trageţi!... Baionetele, mitralierele... Nu trageţi, mi-e frică!...
(...) Nu mă uddeţi... vă implor, fie-vă milă... nu-l omorâţi, nu-i ucideţi... fie-vă milă de copii!...

întocmai ca în terifiantele romane gotice, personajul ionescian — fie Madeleine II, sau Amedeu II, sau Bătrânul şi Bătrâna din *Scaunele* — se descoperă deposedat, în propria casă, de şinele său, de un protector „acasă" al său, suferind o stare de ruptură, de fragmentare interioară. Atunci când acestei crize ontologice nu i se va mai asocia soluţia melodramatică a „salvării" morale, tradusă prin facilul clişeu al „finalului fericit", piesele ionesciene - în special acelea din ultima perioadă de creaţie, cum ar fi *Jocul de-a măcelul, Omul cu validele* şi *Călătorie în lumea morţilor* — permit să se întrevadă tot mai mult, prin ţesătura lor intertextuală, canavaua unei literaturi de tip neogotic. Lăsat în voia propriilor spaime de sorginte ocultă şi nemaisortit fiind vreunei transfigurări finale, pseudoeroul teatrului ionescian va deveni, din agent şi pacient al moralei melodramatice, un locuitor alienat al universului gotic reînviat. Altfel spus, lăsată şi ea în voia difuzelor elemente autoparodice, subversive, şi văduvită de vreo reverberaţie etică, poetica melodramatică va fi înlocuită, în farsele tragice ionesciene, cu aceea a unui nou gotic, postmodern.

Ionesco reface astfel, în grilă didactic-parodică, capitole importante din evoluţia literaturii de până la momentul „antiliterar" al absurdului, inversând însă etapele. Melodramele secolului al XlX-lea apăreau ca dramatizări ale romanelor gotice din secolul anterior. Dimpotrivă, în ceea ce priveşte teatrul ionescian al deriziunii, cu caracterul său ostentativ intertextual, categoria amorală a goticului ia treptat locul clişeizatei morale melodramatice. Poate de aceea, preocupat în chip simptomatic de rostul extraliterar, transfigurator, al scrisului, Ionesco simte nevoia să refacă, în jurnalele şi în eseistica sa memorialistică, necesarul echilibru axiologic al interdependenţei etic — estetic. Eul biografic al lui Ionesco proiectează astfel şi asupra operei dramatice o fundamentală atitudine etică, pe care eul fictiv, pradă tenebrosului său scepticism şi fantasmelor sale apocaliptice, ca şi structuralei sale vocaţii gotice, pare adesea să o submineze şi să o facă inoperantă.

NOTE:

1. Vezi Theophile Gautier, *Istoria romantismului,* I, traducere şi note de Mioara şi Pan Izverna, prefaţă şi tabel cronologic de Irina Mavrodin, Bucureşti, Editura Minerva, 1990, p. 127.
2. Vezi Ion Vartic, *Ibsen şi „teatrni invizibil".* Preludii la o teorie a dramei, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, R.A., 1995, p. 81-91. "Teatrul deriziunii — remarcă Ion Vartic - moşteneşte acea *Vorgeschichte* din dramaturgia ibseniană-postibseniană, dar personajele nu mai sunt «solide», «grele» de existenţă personală, ci fluide şi «uşoare», cu conturul vag, difuz, impresionist" (p. 84).'
3. Vezi Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination. Baltac, Henry James, Melodrama, and the Mode ofBxcess,* New Haven and London, Yale University Press, 1976, în special capitolul *The Aesthetics ofAstouishment,* p. 24-55.
4. *Note şi contranote,* p. 151-152.
5. Categoria *interesantului,* promovată de Diderot, este specifică acestor specii „democratice" care iau locul, în secolul luminilor, prea aristocratei şi rigidei, din punctul de vedere al regulilor estetice cărora li se conforma, tragedii. Vezi Peter Brooks, *op. cit.,* p. 54: „Creând situiţii de stupefacţie, melodrama realizează, în chip paroxistic, estetica «interesantului» propusă de Diderot. Ea susţine întotdeauna, în mod implicit, că lumea de referinţă - «viaţa reală» - va putea fi la înălţimea aşteptărilor imaginaţiei morale: că banalul şi umilul şi cotidianul se vor dezvălui a fi incitante, pline de suspense şi de peripeţii, care le sunt conferite de jocul relaţiilor şi al forţelor cosmice de ordin moral".
6. Vezi Adrian Marino, *Dicţionar de idei literare,* I, Bucureşti, Editura Eminescu, 1973, p. 534: „Estetica acestei drame, integral adecvată noului public, va fi esenţial realistă, «serioasă», anticalofilă. «Oglindă a vieţii» - formula este unul din marile locuri comune ale epocii, drama se complace în «incidente triviale», violent patetice, adesea «lacrimogene», totdeauna grave, cu o nuanţă evidentă de respectabilitate, uneori chiar filistină".
7. *Note şi contranote,* p. 55. Ca autor de farse tragice şi teoretician al „sintezei teatrale" a tragicului şi comicului, Ionesco este anticipat de către Pirandello, dramaturg pe care, de altfel, îl admira în mod deosebit. Opţiunea pirandelliană pentru

convieţuirea impură a celor două categorii dramatice şi pentru ironia de sorginte romantică este expusă în articolul *Ironie.* Aici Pirandello susţine că „şi o tragedie, după ce tragicul e depăşit - în râs - prin tragicul însuşi, dezvăluind tot ridicolul seriozităţii şi seriozitatea ridicolului, poate să devină o farsă". In acelaşi context, este invocat romanticul Friedrich Schlegel, pentru care „materialul tratat

de poet se reduce prin ironie la o perpetuă parodie, la o farsă transcendentală" (Luigi Pirandello, *Ironie,* în *Teatru,* Bucureşti, ELU, 1967, p. 600).

8. *între viaţă şi vis,* p. 139.

9. Ion Zamfirescu aduce în discuţie necesitatea ca estetica melodramatică a secolului luminilor (a cărei persistenţă se poate sesiza şi în secolul al XlX-lea) să fie reconsiderată, în afara oricăror prejudecăţi estetice canonice, din perspectiva caracterului ei „democratic" şi a largului ei impact popular: „... multă vreme, în mod hotărât, stăruitor, melodrama s-a bucurat de simpatia, aplauzele şi adeziunea publicului larg de teatru. Indiferent câte reticenţe şi câte obiecţii puteau fi auzite în jur - în critică, în lumea literară, în saloane, în cercuri cerând să se respecte puritatea unor anume canoane poetice -, această popularitate îşi urmărea neabătut un curs al ei victorios". Vezi Ion Zamfirescu, *Teatrul european în secolul luminilor,* Bucureşti, Editura Eminescu, 1981, p. 85.

10. Marmontel, *Drame (Elements de litterature),* Paris, 1787, III, p. 35, 37, apud Adrian Marino, *op. cit,* p. 533.

11. Eugene Ionesco, *[y]A.ceste întrebări erau strigăte",* interviu de Roger Bensky, Paris, 26 august 1976, în româneşte de prof. dr. Aurelia Roman, în *România literară,* XXXI, nr. 23-24,17-23 iunie 1998, p. 24.

12. Eugene Ionesco, *„Doamne, fă să cred în tine",* text apărut în *Le Figaro litte'raire,* 3 decembrie 1993, traducere de Anca Măniuţiu, în *Apostrof,* X, nr. 11,1999, p. 3-4.

13. *Nu,* ed. cit, p. 198.

14. Peter Brooks, *op. cit,* p. 5: „S-ar putea spune că centrul de interes şi scena dramei subtextuale rezidă înăuntrul a ceea ce am putea numi «sfera ocultă a moralei», adică în domeniul valorilor spirituale operative, a cărui existenţă este sugerată şi mascată de suprafaţa realităţii. Sfera ocultă a moralei [în orig.: *the moral occult* nu e un sistem metafizic; ea este mai degrabă depozitul rămăşiţelor fragmentate şi desacralizate ale mitului sacru. Ar putea fi comparată cu zona inconştientă a psihicului, fiind acea sferă a existenţei în care se află adunate dorinţele şi interdicţiile noastre fundamentale, acel tărâm care, în viaţa cotidiană, pare izolat de noi, dar la care trebuie să accedem, întrucât este tărâmul a tot ce are sens şi valoare. *Toposul melodramatic există în mare măsură tocmai pentru a localiza şi a articula această sferă ocultă a moralei",* (subl. n.).

15. *Nu,* p. 205.

16. Eugen Ionescu, *Despre melodramă,* în *Zodiac,* 1931, Mărţişor, p. 54.

17. *Intre viaţă şi vis,* p. 153.

18. *Note şi contranote,* p. 192.

19. Vezi George Steiner, *The Death ofTragedy,* 1961; reprint. ed., New York, Hill

^

and Wang, Dramabook, 1963, p. 164.

20. Eugene Ionesco, *,/iceste întrebări erau strigăte",* loc. cit., p. 24.

21. Vezi Peter Brooks, *op. cit.,* p. 104.

22. Vezi Jean Gaudon, *Victor Hugo, dramaturge,* Paris, L'Arche, 1955, p. 100: „Substituind opacitatea caracterelor din tragedia franceză printr-o dramaturgie a transparenţei, el [Hugo - n.n.] s-a eliberat de sub povara psihologiei. întoarcerea la un sistem simplu şi coerent de semne a pus capăt exploatării cazuisticii emoţionale (...)".

23. *Note si contranote,* p. 192-193.

24. ***Ibidtm,*** p. 54.

25. *Ibidem,* p. 192.

26. Vezi Peter Brooks, *op. cit,* p. 15.

27. *Ibidem.*

28. *Jurnalîn fărâme,* p. 18.

29. *Ibidem,* p. 42.

30. Vezi Peter Brooks, *op. cit,* p. 100.

31. *Ibidem,* p. 29.

32. Vezi Robert Bechtold Heilman, *Tragedy and Melodrama. Versions ofExperience,* Seattle and London, University of Washington Press, 1968, p. 81.

33. *Intre viaţă şi vis,* p. 148,151.

34. Vezi *Note şi contranote,* p. 204.

35. Vezi Theophile Gautier, *Istoria romantismului,* I, ed. cit., p. 127.

36. *Note şi contranote,* p. 54.

37. întrebat de Claude Bonnefoy despre înrudirea dintre el şi Feydeau, Ionesco elogiază modul în care funcţionează, la autorul *Puricelui în ureche,* mecanica teatrală: „S-a spus, de asemenea, că Feydeau a realizat o critică sau tablouri pătrunzătoare ale moravurilor epocii sale. în realitate, conţinutul operei lui este lipsit de interes: stupid. Mecanismul, el este interesant: mecanism al proliferării, al progresiei geometrice, mecanism pentru mecanism. Cunoaştem cu toţii cel puţin o frază celebră a lui Bergson: «Comicul este mecanicul placat pe viu». La Feydeau, este mai întâi (în *Puricele în ureche)* viul cu ceva mecanică; apoi, rămâne mecanica singură, nebună, dereglată. O dereglare mecanică este o mecanică ce funcţionează prea bine, atât de bine, încât totul nu mai este decât mecanică, iar, dacă pune stăpânire pe tot, lumea întreagă nu mai este decât o mecanică". Vezi Eugene Ionesco, *între viaţă şi vis. Convorbiri cu Claude Bonnefoy,* ed. cit., p. 44.

38. După cum consideră Pirandello, în descendenţa poeticii „tristeţii vesele" a unor Rabelais şi Cervantes, „umorismul e un

fenomen de dedublare în însuşi
170
actul concepției; e ca **o** Hermă bicefală, care râde cu o față de plânsul celeilalte fețe. Reflexia devine un fel de spiriduş, care demontează mecanismul imaginii, al fantoşei înjghebate de sentiment; îl demontează ca să vadă cum e făcut pe dinăuntru; descarcă arcul şi întreg mecanismul scârțâie din cauza aceasta, spasmodic". Vezi, pentru teoria umorismului, Florian Potra, *Elemente ale poeticii teatralepirandelliene,* prefață la Luigi Pirandello, *Teatru,* Bucureşti, ELU, 1967, p. 14.
39. Pentru alte conotații ale termenului de *umorism,* înțeles ca fenomen de dedublare a actului creator, dar şi ca *umbră* parodică, deconstructdvă, a *corpului,* ori a miezului „sentimental" al dramei, vezi şi Luigi Pirandello, ed. cit., p. 18: „Umorismul constă în sentimentul contrariului provocat de o activitate socială a reflexiei care nu se ascunde, care nu devine aşa cum se petrece de obicei în artă -o formă a sentimentului, ci contrariul său, deşi urmăreşte pas cu pas sentimentul, aşa cum umbra urmăreşte corpul".
40. Vezi Henri Gouhier, *Le theâtre et hxistence,* Paris, J. Vrin, **1991,** p. 45. Teoreticianul francez leagă noțiunea de *absurditate* nu de ideea iraționalului, care ar presupune absența explicației, ci de aceea a neraționalului, dat de absența semnificației. Cea din urmă apare transcrisă în *Mitul lui Sisifal* lui Camus, unde lipseşte semnificația tragică, veritabila dramă a omului fiind aceea că, în absența reperului transcendent de referință, nu mai există nici tragedie: „L'absurde c'est le peche sans Dieu". In opinia lui Gouhier, un tragic al absurdului însuşi **ar** fi posibil să existe totuşi, într-un univers dominat de o transcendență anonimă şi mută. Tragicul absurdului ar fi cel ce izvorăşte din ceea ce amenință existența acestui absurd şi se situează dincolo de ea.
41. In legătură cu asemănările **dintre** viziunea melodramatică şi **aceea a** psihanalizei, vezi Peter Brooks, *op. cit.,* p. 201-202: „De-a lungul secolelor al XlX-lea şi XX (dacă punctul terminus a fost atins sau nu, e încă greu de decis), gândirea şi cultura lumii occidentale sunt dominate — susține Peter Brooks, în-tr-o tentativă de analiză culturală a fenomenului melodramatic - de sisteme conflictuale, care sunt tot atâtea sisteme de clarificare de tip expresionist: e vorba, evident, de acelea aparținând lui Hegel, Marx şi Freud. Ultimul dintre aceste sisteme deține o clară relevanță pentru melodramă (...) Faptul că psihanaliza are atât de multe puncte de analogie cu melodrama nu este, desigur, surprinzător, ci aproape tautologic, de vreme ce viețile noastre psihice sunt pline de melodramă, iar studiul pe care l-am dedicat melodramei a sugerat de la început că forma exterioriza o lume lăuntrică. Cel puțin din momentul în care Diderot 1-a lăudat pe Richardson pentru că a purtat torța până în cavernă, unde a descoperit acea „mlaştină hidoasă" dinăuntrul **nostru, a** fost **evident că**
171
dezvăluirea şi exploatarea conținuruhii latent al psihicului va provoca puneri în scenă mentale de tip melodramatic, iar aceste puneri în scenă melodramatice, spărgând mecanismul refulării, vor parta cu ele mesajul sinelui nostru ascuns". 42. De exemplu, A. Samuels, B. Shorter, F. Plaut, *Dicționar critic al psihologiei analitice jungiene,* traducere de Corin Braga, Binghamton & Cluj, ESF, 1995, p. 147-148: „Punerea în scenă, ce trebuie distinsă de TRANSPUNEREA ÎN ACT, poate fi definită drept recunoaşterea şi acceptarea unui stimul arhetipal, interacțiunea cu el şi inhibarea concomitentă a controlului EULUI, ceea ce permite sensului metaforic să se desfăşoare într-o manieră personală şi individuală. în contrast cu transpunerea în act, punerea în scenă presupune efortul eului conştient de a conferi elementelor arhetipale o expresie individuală".

172

1

VII
DONQUIJOTISMUL UNUI POSTROMANTIC

Ir *tbis new [romantic, subjective] form of dvili^ation being replaced by another [Le., postromantic, postsubjective]? In particular, is it being replaced by one in which nothing that happens any longer strikes us as the objectijication of subjectivity, as the act of an answerable agent, as the expnssion and satisfaction of human freedom, of human intention and deşire? What has a beginning can have an end. If this future (civili^ation?) rvere ejfected its members would not be dissatisfied. They would have /ost the concept of satisfaction. Then nothing would (any longer) give them the idea that living beings, human things, could feel. So they would not (any longer) be human*[x].
Stanley Cavell, *The Claim ofReason: Wittgenstein,*
Skepticism, Morality, and Tragedy

173

1. Reprezentare şi donquijotism

In *Improvizaţie la Alma sau cameleonul păstorului,* Ionesco apare în postura autoflagelantă de personaj în interiorul lumii sale fictive. O lume cu atât mai fictivă cu cât e populată de fiinţe marionetizate, respectiv de cei trei Bartholomeus: Bartholomeus I este imaginea caricaturală a lui Roland Barthes, Bartholomeus II îl parodiază pe Bernard Dort — amândoi teoreticieni în mare vogă, al căror nume se lega în epocă de revista *Theâtre populaire* —, iar Bartholomeus III este reflexul caricat al lui Jean-jacques Gautier, cronicar la *Figam,* personaj simptomatic, după Ionesco, pe care îl agasau atacurile sale acide, pentru ignoranţa şi stupiditatea criticii. Amestecându-se ca protagonist printre creaturile farsei sale de descendenţă molierească, Ionesco se plasează de fapt în postura paradigmatică a Cavalerului de la Mancha. Eroul lui Cervantes se năpusteşte la un moment dat printre marionetele păpuşarului Pedro, luând drept arapi adevăraţi, drept fiinţe în carne şi oase, nişte „biete chipuri de mucava". Semnificaţia gestului donquijotesc al lui Ionesco — deopotrivă autorul şi personajul - este de o fertilă ambiguitate: căci fie fiinţa reală a dramaturgului intră în capcana ficţiunii şi se autoficţionalizează, fie „realul" Ionesco distruge astfel „capsula" ficţională a scenei, sparge convenţia, provocând citirea ei eronată (şi, în subtext, polemică) drept realitate. în fond, în ambele cazuri, paradoxal complementare, efectul este acela al ambiguizării graniţei realitate — ficţiune. Iată-1, într-o uluitoare confesiune făcuta criticului Roger Bensky, pe autorul de tip Don Quijote, stupefiat de stranietatea şi totodată naturaleţea gestului său de a se plimba, în carne şi oase, printre propriile decoruri şi personaje de ficţiune:

Mă duc la teatru, chiar în locurile unde nu am lucrat cu regizorul şi nu am asistat la elaborarea regiei, şi ajung să recunosc personajele mele; recunosc decorurile mele şi resimt un fel de bucurie amestecată cu nelinişte, un sentiment de straniu. M-am plimbat astfel demult (acum m-am cam obişnuit), adică am mers pe platou şi m-am plimbat în decorul pieselor Lecţia *şi* Cântăreaţa cheală/ *m-am plimbat prin propriile mele decoruri şi asta mi s-a părut imposibil şi totodată natural. Imposibil să fie astfel, şi totuşi adevărat. Personajele pe care le descrisesem — le întâlneam; erau acolo; erau adevărate, am avut într-adevăr acest sentiment de recunoaştere şi de realizare totală; da, exacfi.*

175

Prin donquijotism am denumit aici, metaforic, problema reprezentării în teatrul ionescian, respectiv întâietatea reprezentării în raport cu „faptul" reprezentat, a Iluziei în raport cu tot mai fantomaticul referent, cu aşa-zisul „real", acum denaturalizat. Această tematică a reprezentării metateatrale provine din surprinzătoarea convingere a lui Ionesco, exprimată în repetate rânduri, privind irealitatea realului. In *Convorbiri cu Claude Bonnefoy,* ideea reprezentării nonrealiste, nonreferenţiale, deci a unei *reprezentări* care se pune pe sine în evidenţă, neglijând criteriile aristotelice ale unui *mimesis* realizat în limitele verosimilului şi ale necesarului, este discutată în legătură cu piesele *Cântăreaţa cheală* şi *Ce formidabilă încurcătură*[1]*.,* şi cu romanul *Insinguratul.* Devierea de la normele de tradiţie aristotelică ale reprezentării înţelese ca *imitaţie* referenţială se face în numele unui sentiment de *distanţare,* de *uimire* distanţată, pe care „realitatea", astfel derealizată, devenită iluzorie, îl provoacă în autor, precum şi în aceste personaje de tip autobiografic:

Pe scurt, [personajul] este uimit de agitaţia omenească. Insinguratul, *cred, seamănă mult cu* Cântăreaţa cheală. *Poate să pară uimitor. Ce fac în* Cântăreaţa cheală? *Mă dau la o parte de lume, spre a-i vedea mai bine mişcarea; mă distanţez si privesc oamenii, iar tot ce fac ei pare uimitor, ridicol, nesocotit. Acelaşi lucru se petrece cu insinguratul. Tot ce fac oamenii i se pare nesăbuifi.*

Relevante în privinţa reprezentării de tip donquijotesc, nonrefe-renţial, întoarsă asupra ei însăşi ca un fel de supratemă a pieselor, sunt şi câteva pasaje-cheie din *Note şi cmtranote.* Ionesco mărturiseşte aici că nu a fost cu adevărat un amator de teatru, şi chiar că, nu rareori, detesta această artă, fiind fascinat în schimb, în copilăria sa - şi ar fi interesant de semnalat afinităţile lui involuntare cu Jarry, Gaston Baty sau Michel de Ghelderode -, de spectacolele de marionete:

Spectacolul marionetelor mă ţinea pe loc, ca stupefiat, prin vederea acestor păpuşi care vorbeau, care se mişcau, se domăgeau. Era însuşi spectacolul lumii, care, neobişnuit, neverosimil, dar mai adevărat decât adevărul, mi se înfăţişa sub o formă nesfârşit de simplificată şi caricaturală, ca pentru a-i sublinia grotescul şi brutalul adevăr.* 176

Dacă teatrul îi dă tânărului Ionesco sentimentul stranietăţii şi neverosimilităţii realului, deformat, am zice, prin reprezentare, el lasă totuşi, prin simplificarea caricaturală şi adesea grotescă a datului, a ceea ce e „natural", impresia că ar fi „mai adevărat decât adevărul". Nu ne va surprinde astfel nici cerinţa dramaturgului de a îngroşa efectele teatrale la maximum, de a face şi mai vizibile „sforile", spectacolul trebuind să devină, ca în cazul „cruzimii" pentru care pledează Artaud, „o revenire la insuportabil":

Să fie împins totul la paroxism, acolo unde sunt izvoarele tragicului. Să se facă un teatru de violenţă: violent comic, violent dramatic^.

Dar sentinţele cu iz artaudian privind violentările afective ale spectatorilor, prin stârnirea unui nou tip de *catharsis,* se situează în sfera problematicii donquijoteşti a reprezentării numai în măsura în care ele sunt menite să provoace „dislocarea realului", apoi succesiva sa „reintegrare" în actul spectacular:

Ca să te smulgi din cotidian, din obişnuinţă, din lenea mentală care ne ascunde stranietatea lumii, trebuie să primeşti un fel de adevărată lovitură de ciomag. Fără o virginitate nouă a spiritului, fără o nouă conştientizare, purificată, a realităţii existenţiale, nu există teatru, nu există nici artă; e nevoie de realizarea unui soi de dislocare a realului, care trebuie să premeargă reintegrării sale[6]*.*

In *Politica postmodernismului,* Linda Hutcheon aproximează reprezentarea postmodernă ca soluție critică de compromis între mai vechiul mit realist al redării transparente, mimetice, a referentului - un referent care se dovedește însă astăzi tot mai mult, datorită deformării prin mass-media, un *simulacru,* cum consideră Jean Baudrillard -, pe de o parte, și autoreflexivitatea modernistă care submina referentul și dobândea valoare autonomă, pe de altă parte: „De fapt, multe dintre strategiile postmoderne au ca premisă explicită o punere la îndoială a noțiunii realiste de reprezentare, ce presupune transparența mediului, și, în consecință, legătura directă și naturală dintre semn și referent sau dintre cuvânt și lume. Desigur, arta modernă, în toate formele sale, a
177
sancționat, la rândul ei, această noțiune, dar a făcut-o, deliberat, în detrimentul referentului, adică, prin sublinierea opacității mediului și a autosuficienței sistemului de semnificare. Postmodemismul, în schimb, denaturalizează atât transparența, realistă, cât și reflexivitatea modernistă, păstrând totodată (în maniera complice și critică ce-i este proprie) puterea atestată istoric a celor două. Aceasta este politica ambivalență a reprezentării postmoderne"[7].
Tot aceasta este, în fond, și formula ambivalență a donquijotis-mului, atât de adesea tematizată în textele teoretice, jurnaliere sau de dramaturgie ionesciană. Afirmat polemic, cultul marionetei, al iluziei, presupune existența unei fascinații tiranice, aș zice, a dramaturgului pentru „irealitatea imediată" (romanul lui Blecher era foarte apreciat de Ionescu încă din perioada publicisticii sale românești de tinerețe), fascinație care se exercită în detrimentul „realității" sau, mai exact, al viziunii realiste.
în plus, teatrul trebuie să-i fi apărut lui Ionesco drept arta donqui-jotescă prin excelență, de vreme ce domeniul lui de manifestare se situează întotdeauna *Ia graniță,* k întâlnirea iluziei cu realitatea - cea dintâi molipsindu-se de aparențele realității, iar cea de-a doua, contaminată fiind de „minciuna", de ambiguitatea specifică reprezentării teatrale, devenind iluzorie; sau la incidența dintre straniu și banal, „tragic și farsă, prozaism și poetic, realism și fantastic, cotidian și insolit". Astfel de principii contradictorii - neexistând teatru „decât dacă există antagonisme" -formează pentru autorul *Cântăreței chele* „bazele oricărei construcții teatrale posibile"[8].

178
2. Piesa subversivă
După cum singur recunoaște, autorul *Rinocerilor* tinde spre reprezentarea nereprezentabilului (a acelui *l'innomable,* ca Beckett) și spre revelarea monstruosului. Ceea ce prin urmare teatrul ionescian legitimează va fi o estetică a suprafeței, care accentuează *neverosimilul* (de situație, de limbaj, apoi neverosimilul psihologic și, în fine, cel ontologic), straniul și gratuitul. Acestea sunt tot atâtea anti-coduri care pun în pericol reprezentarea, sau, cel puțin, o deviază sau o fac difuză. Ele par a avea în opera ionesciană o pondere mai importantă decât absurdul de profunzime, care provenea la Camus, de pildă, din absența semnificației ontologice, însoțită de revolta deopotrivă sublimă și tragică. Prin voluptatea jocurilor de cuvinte, în legătură cu care i se confesează lui Claude Bonnefoy, Ionesco se arată interesat nu atât de ideea unui absurd metafizic, cât de gratuitatea oricărei asocieri lingvistice, sonore și eveni-mențiale, o gratuitate semnificativă prin ea însăși, în afara vreunei referențialități. Declarațiile sale se situează în descendența poeticii futuriste a „fanteziei fără fir" și a „cuvintelor eliberate" ale lui Marinetti:
Dați cuvintelor întreaga libertate, faceți-le să spună orice, fără intenție, va ieși întotdeauna ceva. Vor fi mereu cuvinte legate între ele care, prin aceasta, vor semnifica. Pentru ca alții să se înstăpânească pe această semnificație și să %că: „Iată ce a vrut să spună autorul acestor fra^e", atunci când el n-a vrut să spună absolut nimic, nu e asta cea mai mare decepție pe care o poate încerca un autor? (...) Cuvintele vin și se asociată liber. Există o anumită gratuitate. Ce semnifică ea și este ea, într-adevăr, atât de gratuită această gratuitate? Ea vrea totuși să spună ceva[9].
Pentru un astfel de teatru al *gratuității* paradoxale, deliberate, exemplară este, prin inexplicabilitatea și inefabilul său, sau doar prin gratuitul său de obiect *gotic,* imaginea cadavrului din *Amedeu sau cum să te debarasezi.* Acest cadavru viu crește și are, culmea, „pretenții", printr-un tipic ionescian firesc al nefirescului, intrat în rutina cotidiană:
Amedeu: (...) Ah, dacă am putea fi siguri că ne-a iertat! Alt moment de tăcere.

1

179
Madekine: Dacă ne-arfi iertai n-ar mai fi crescut atâta. Dacă tot crește... asta înseamnă că încă mai are pretenții. N-a încetat să ne dușmănească. Morții-s foarte ranchiunoși, iar viii uită prea repede.

Piesă emblematică pentru creația ionesciană, de care Ionesco nu s-a putut desprinde mental niciodată, cum singur recunoaşte, *Amedeu sau cum să te debarasezi* pare să coiiționă un discurs *subversiv,* sau o piesă *subversivă,* ascunsă fără discreție, oarecum brutal, de piesa „primă", evidentă, de trama evenimențială aparentă. Titlul însuşi este subversiv, căci protagonistul prin excelență, singurul cu adevărat „viu", care îi transformă pe cei doi soți în jalnice victime resemnate cu propria condiție, în nişte morți-de-vii scormoniți de vinovăție, este... cadavrul. Ne-am fi aşteptat deci ca acestuia din urmă să-i aparțină numele de Amedeu, care ne e semnalat, într-o poziție privilegiată, încă din titlu. De altfel, Leonard Pronko lansează ipoteza după care iubitul asasinat e poate nimeni altul decât tânărul Amedeu[10]. La rândul său, Honor Matthews identifica în această piesă o fantasmă a sinelui integrat, în care Amedeu acceptă realitatea faptei sale - uciderea iubirii - şi, preluând consecințele asupra sa, transcende limitele condiției sale umane, dar cu prețul vieții, sau cel puțin, aş adăuga, cu prețul vieții sale aparente[11]. Aceste interpretări nu pot funcționa decât ca simple speculații însă, câtă vreme numitul Amedeu Buccinioni, soțul Madeleinei, dramaturg ratat şi posibil ucigaş -în care exegeza a văzut, previzibil, chiar şi un Ionesco caricatural -, nu are o „realitate" a sa ca personaj. Posibila lui identitate şi realitate îi sunt subminate de Celălalt, poate adevăratul Amedeu, cadavrul care „creşte" şi se hrăneşte din „primul" Amedeu, ba chiar, în final, îl răpeşte, în zbor, deci fie îl omoară, fie îl scoate din viața lui aparentă, de *aici,* dusă alături de conformista Madeleine. Amedeu-dramaturgul (sau falsul dramaturg) nu există decât în măsura în care este „aspirat" de energia supraumană, supranaturală a celuilalt Amedeu - aparent o parte a sinelui său, clivat, proiectat în exterior şi astfel obiectivat; în fond, un „obiect" scenic viu, insondabil, o posibilă metaforă a *nereprezentabilului,* a *monstruosului,* spre a cărui reprezentare tinde în chip utopic teatrul ionescian.

Spre deosebire de majoritatea criticilor, David Bradby susține polemic, de pildă, că mortul-viu din *Amedeu sau cum să te debarasezi* e o

insistentă „prezență concretă", iar orice tentative de a o raționaliza ca simbol a altceva sunt menite să fie frustrate[12] de la bun început în chiar intenția lor exegetică excesivă. Acceptând opinia lui David Bradby, MaryBeth Inverso, care depistează în piesele unor Ionesco, Harold Pinter, Tom Stoppard sau Sam Shepard un impuls *neo-gotiă*[3]*,* aseamănă cadavrul din *Amedeu...* cu gigantica fantomă a lui Otranto, personajul lui Horace Walpole. Precum în celebrul *The Castle of Otranto,* cadavrul din textul ionescian e pur şi simplu *acolo* — un invadator gotic.

Dacă acceptăm că se poate vorbi despre o anume amprentă gotică a viziunii ionesciene, aceasta presupune neapărat o accentuată *neverosi-militate* - deopotrivă una a imaginarului şi, prin urmare, şi a „realului" teatral. Celor doi încarcerați de bunăvoie în propria cameră-cavou, împreună cu fructul - imaginar şi real în aceeaşi măsură - al vinovăției lor de ucigaşi (reali sau, iarăşi, imaginari), cadavrul le invadează spațiul vital, ca şi coşmarescul spațiu psihic, interior, enormul corp fiind un argument „palpabil" al irealității realului. Amplificând vina imaginară, angoasa celor doi, el este *evenimentul* cu totul straniu, insolit, care sparge celula domestică a existenței lor banale. E de înțeles deci că prezența sa nu le provoacă numai suferința unei vieți pline de frustrări şi de autocenzură, ci şi o evidentă şi cu greu represibilă fascinație. De pildă, lumina de o bizară frumusețe pe care Amedeu o surprinde în ochii celui mort cu cincisprezece ani în urmă amintește de viziunea similară a cadavrului acvatic din antologica povestire *Cel mai frumos înecat din lume* a lui Gabriel Garda Mârquez, în care motivul morții era de asemenea recuperat estetic în sfera fantasticului. Dar cadavrul din piesa ionesciană nu e numai invadatorul gotic care provoacă oroare, sau numai un obiect paradoxal estetizat, ci şi un obiect moral, el reprezentând, în fond, singura „împlinire" - în suferință şi vinovăție -, unicul eveniment nemediocru, excepțional, care acționează asupra celor doi cu puterea unui *destin.* Amedeu şi Madeleine şi-1 dispută, astfel, şi vinovăția pe care o resimt nu e numai aceea față de, până la urmă, inofensivele şi ca şi inexistentele autorități polițieneşti, ci mai ales aceea a unuia față de celălalt, în iubirea lor comună față de mort. Semnificativ este faptul că acesta din urmă ar putea fi chiar copilul lor, asasinat sau mort înainte de vreme, nu doar fostul iubit al Madeleinei, cum se sugerează la un moment dat:

J

Profitând de faptul că Madeleine este ocupată cu apelurile telefonice, Amedeu se ridică încet, se îndreaptă spre uşa din stânga, priveşte în cameră din cadrul uşii, întoarce capul să vadă dacă Madeleine nu l-a observat, apoi intră tiptil, lăsând uşa întredeschisă.
Madeleine: (...) Ah! iar s-a dus în dormitor! (...) Ai venit să-lpriveşti!
Amedeu: N-am putut să mă stăpânesc...
Madeleine: Nu schimbi nimic cu asta, n-are nici un rost.
Amedeu: Am avut un moment de speranță. Mi-am %is că poate... că poate a dispărut...
(...) De fiecare dată când mă uit la el... mă-nbolnăvesc! (...)
Madeleine (vine lângă Amedeu. De fiecare dată îşi scoate pălăria când pleacă

de la birou şi şi-opune la fiecare apel telefonic): Ochii lui luminează. Ai uitat să-i închini pleoapele.
Amedeu: Nu i-au îmbătrânit whii. Sunt la fel de frumoşi. Ochii lui mari şi ven<j. Parcă-s nişte faruri. Da, ai dreptate, ar trebui să mă duc să-i închid.
Madeleine: Spui tu că-s frumoşi! Asta-i literatură. Faci literatură din viaţă. Ce să spun, bifară frumuseţe.
Amedeu: N-am spus că-i bifară.
Madeleine: Mai bine lipsă de aşa frumuseţe. (Din camera din stânga se aud nişte pârâituri.) Ai au%it?
Amedeu: Creşte. E normal. E-n cri^ă de creştere.
Madeleine: Da' ce cre^i tu, că-i un copac? Şi nu se jenează deloc. Doamne, o să ocupe toată camera! Unde-o să-l mai aşe%? Ţie mult îţi pasă, nu tu te ocupi de gospodărie!
Amedeu: Ne face destule necazuri, aşa-i. Totuşi, în ciuda a orice, mă impresionează. Când mă gândesc că... ah, totul ar fi putut să fie altfel...

Nu atât absurdul existenţial pur şi simplu este revelat aici, ci tensiunea înspre *evenimentul* care s-ar fi putut produce sau s-a şi produs deja, prin uciderea - posibilă, nu reală - de către Amedeu a unui musafir pe care cei doi soţi Buccinioni l-au avut în urmă cu cincisprezece ani. Un musafir a cărui identitate e oricum ambiguă, nesigură, ca de altfel şi identitatea asasinului său, care poate fi sau nu Amedeu. Pseudo-intriga, de factură parodiat-poliţistă, întreţine interesul cititorului prin ceea ce

1

Colin Duckworth numea, în legătură cu Ionesco, „fantezie inconsecventă" şi „parodie distructivă"[14]. Această parodie pune în evidenţă artificiul poeticii ionesciene, vizibil la tot pasul, prin arbitrarul şi derularea noncauzală a incidentelor scenice, şi afirmat polemic prin prezenţa câtorva constructe fictive nenaturale, vidate de umanitate, şi totuşi animate, de tipul Golemului şi al creaturii lui Frankenstein, sau de tipul monştrilor urmuzieni, parţial oameni, parţial plante, animale sau simple mecanisme, precum Ismail, Turnavitu, Algazy sau Grummer. Cadavrul din *Amedeu...* e o astfel de fiinţă-automat, a cărei creştere continuă va fi în mod excesiv şi grotesc interpretată de soţii Buccinioni ca un perpetuu reproş adresat lor de mortul care pare că îşi cere, răzbunător, drepturile:

Brusc, din camera de alături se aude un zgomot înfiorător o bubuitură în perete. Abia aşezat, Amedeu sare în picioare, cu ochii ţintuiţi spre sjdul cu pricina. Madeleine — la fel.
(...) Muţi de spaimă, amândoi văd cum din camera de alături ies încet două picioare uriaşe, avansând către centrul scenei. Picioarele trebuie să fie enorme: cam 1 metru şi jumătate înălţime, şi chiar mai mult, dacă dimensiunile scenei permit.
Madeleine: Priveşte!
0 spune, fireşte, cu groapă, însă şi cu stăpânire de sine. Totul trebuie să pară înfricoşător, dar mai ales plictisitor: încă un eveniment stânjenitor, care nu trebuie să pară deloc neobişnuit. De aceea, jocul actorilor trebuie să fie cât se poate de natural: e, desigur, vorba de un ghinion", dar de un ghinion pur şi simplu.
(...) Madeleine: Ce ne facem acum? Ce-o mai vrea de la noi? Amedeu: Creşte tot mai repede. Madeleine: Fă ceva!
Amedeu (disperat): Nu-i nimic de făcut, absolut nimic, asta e: nu se poate face nimic! E-n plină progresie geometrică.

Arătându-se, cu o surprinzătoare naturaleţe, avizat în ceea ce priveşte manifestările morţilor, bolile, mofturile sau tabieturile lor, Amedeu diagnostichează că aceştia suferă de maladia incurabilă a

progresiei geometrice; după cum multiplicarea într-o aceeaşi progresie geometrică, precum şi proteicitatea şi ubicuitatea erau caracteristicile unui „mort" precum Bobby Watson din *Cântăreaţa cheală.*
Starea terifiantă a „mortului de viu" este, prin urmare, în dramaturgia ionesciană, subversivă în raport cu starea de viu pur şi simplu (aceasta, la rândul ei, o stare falsă de a fi viu, aparţinându-i mic-burghezului etern, personaj ionescian reificat), iar subminarea viului nu e decât o sinecdocă pentru subversiunea convenţionalei realităţi, declanşată prin recursul donquijotesc la poetica iluziei şi a irealităţii teatrale. Dar reificarea şi mortificarea personajelor ionesciene mai sunt, totodată, şi metafore ale detronării subiectivităţii demiurgice de factură romantică, însoţită însă de repetate semne ale unei nostalgii sfâşietoare pentru regalitatea de altădată a acestei debordante subiectivităţi; o subiectivitate hipertrofiată, „hugoliană" chiar, s-ar spune, care manevra şi doza, după plac, prin magia oniristă a cuvântului-imagine, iluzia şi „realitatea" ficţională deopotrivă.

3. Evaziunea onirică şi metafizica Anti-Lumii

Fundamentala propensiune ionesciană înspre „realitatea" irealităţii este confirmată atât prin canavaua cvasi-

onirică (asemănătoare prin accentul grotesc aceleia din proza lui Max Blecher sau chiar Urmuz) a unor texte precum *Scaunele, Ucigaş fără simbrie, Noul locatar, Setea şi foamea, Amedeu sau cum să te debarasezi, Pietonul aerului, Ce formidabilă încurcătură[1]., Omul cu valide, Călătorie în lumea morţilor,* cât şi prin opţiunea teoretică a lui Ionesco, mărturisită în repetate rânduri, pentru visul lucid, creator (opţiune caracteristică şi onirismului programatic al literaturii unor Leonid Dimov şi Dumitru Ţepeneag).
Un personaj — alter-ego al autorului — din *Omul cu valide,* numit generic Primul Bărbat, afirmă paradoxal, dar nu mai puţin apodictic: „Ca să fii lucid, se vede că e nevoie să-ţi petreci toată viaţa în vis". Acest paradox e adesea teoretizat de Ionesco însuşi: „Numai visul sau coşmarul au puterea de-a te ţine treaz"[15], declară sentenţios cel care-şi propune să realizeze, în *Jurnal în fărâme,* o cronică a viselor sale, unele doar povestite, altele analizate de psihanalistul său, iar altele analizate de Ionesco însuşi. Fragmentele de vise antologate aici evocă fie euforia — senzorială şi spirituală deopotrivă — a luminii, fie imagini deplorabile de case umede care se scufundă, apoi ziduri şi munţi (simboluri thanatice, sau ale unei cenzuri transcendente) imposibil de escaladat, sau traumatizante conflicte între mama sa (în postura de victimă inocentă) şi o figură paternă terorizantă (Shäfer sau Schaeffer). Astfel de secvenţe împrumutate din imaginarul oniric revin în piesele sale, căci visul este pentru Ionesco un mod de cunoaştere de sine şi în acelaşi timp un discurs paradigmatic pentru creaţia literară, cu valoare arhetipală, relevant deci, ca şi pentru Jung, la nivel individual numai în măsura în care are mai întâi semnificaţie universală.
Când afirmă, prin urmare, că visul ar fi menit prin excelenţă să menţină treaz spiritul, Ionesco nu o face câtuşi de puţin din dorinţa orgolios-juvenilă, specifică altădată autorului lui *Nu,* de a şoca prin paradoxuri gratuite. Dimpotrivă, el îşi exprimă acum cu reculeasă seriozitate un crez profund, deopotrivă estetic şi supraestetic, ţinând de o riguroasă metafizică şi chiar mistică ionesciană a visului. Deşi freudismul
185
impregnează substanţial paginile operei sale dramaturgice sau cele ale prozei sale (inclusiv aceea a jurnalelor şi memoriilor), Ionesco vede visul nu ca pe un fel de dezertare totală de la procedeele gândirii conştiente, ci ca pe un tip de percepţie a realităţii într-un limbaj diferit de cel cotidian, dar ale cărui simboluri se înlăivţuiesc, armonic adesea, cu o coerenţă logică (chiar dacă nu aceea a logicii carteziene).
Respingând la rândul lor o literatură a delirului în favoarea uneia perfect raţionale şi lucide, onirştii anilor '70 şi, în special, teoreticienii onirismului estetic de la noi, Dumitru Ţepeneag şi Leonid Dimov, înţeleg visul drept un criteriu, un termen limită de comparaţie pentru crearea unei lumi analoage lumii reale[16]. Aşa încât grupul onirştilor români şi l-ar putea integra pe bună dreptate şi pe Ionesco, care, în convorbirile sale cu Claude Bonnefoy[17], recunoaşte visului, pe lângă paradoxalele virtuţi de organizare fantasmală lucidă, relevantă estetic, şi pe aceea a unui dramatism intrinsec. El ar fi, în definiţia ionesciană, un *eveniment esenţialmente dramatic,* de fapt drama însăşi, de vreme ce în vis omul e întotdeauna *în situaţie,* în prim-plan. Structural teatral, universul oniric s-ar fundamenta pe o gândire chiar mai lucidă decât aceea elaborată în stare conştientă, o gândire superioară în ordinea plasticităţii vizionare, concepută fiind în imagini.
în *întâmplări în irealitatea imediată,* Max Blecher, autor pe care Ionesco cel din perioada eseisticii sale româneşti din anii '30 îl elogia fără reţinere, pleda pentru aceeaşi luciditate a experienţei onirice: „Mă zbat acum în realitate, ţip, implor să fiu trezit, să fiu trezit în altă viaţă, în viaţa mea adevărată. (...) în jurul meu realitatea exactă mă trage tot mai în jos, încercând să mă scufunde. Cine mă va trezi?"[18] Naratorul blecherian, plasat adesea într-o zonă ambiguă, hipnagogică, visându-şi chiar veghea şi somnul deopotrivă, este, precum eul care îşi povesteşte visele în *Jurnal în fărâme* sau în *Prezent trecut, trecut prezent,* reprezentativ pentru situaţia meta- sau supra-onirică descrisă de Jung. Dacă Freud vorbea cândva despre visul în vis, Jung în schimb se referă la postura plurivalentă a celui "care, visând, este totodată actorul, dar şi regizorul, şi chiar spectatorul propriului vis, deţinător al unei perspective inevitabil critice şi deconstructive asupra acestuia.
186
La fel ca autorul *Cântăreţei chele* (piesă pe care Andre Breton o aprecia în chip entuziast ca fiind împlinirea a ceea ce suprarealiştii încercaseră să facă cu 20 de ani mai devreme), Blecher se revendică de la poetica suprarealistă a halucinaţiei voluntare şi a realităţii ireale, paranoia-critdce (cu termenul binecunoscut al lui Dali), resimţind din plin ceea ce Nicolae Balotă numea, în legătură cu proza sa, „criza realului", cu corolarul său firesc, „criza identităţii"[19]. Indistincţia stărilor onirice şi a celor de veghe iscă în epiderma realităţii - atât de fragilă acum, sub presiunea irealităţii — un abis, o falie, din care se naşte, precum în dramaturgia şi proza ionesciană, *stranietatea* normalităţii, combinată în chip amfibiu, monstruos, cu elemente *de feerie.* E de depistat aici un semn — în ceea ce-i priveşte pe Blecher, Urmuz, Ionesco, Beckett sau Pinter — al unei vocaţii gotice totodată, cum voi arăta ulterior. Următoarele cuvinte ale naratorului care se confesează în *Vitţuina luminată* i-ar putea fi atribuite întocmai lui Ionesco cel din jurnale, dar nu mai puţin unor eroi ionescieni în mare măsură autobiografici, cum sunt Berenger-dramaturgul din *Pietonul aerului,* protagonistul „fără însuşiri" din *Ce formidabilă încurcătură!,* cel din *Iм vase* sau din romanul *Insinguratul,* dar şi Jean — deopotrivă cel din *Setea si foamea* şi cel din *Călătorie în lumea morţilor —,* sau „omul cu valizele" din piesa omonimă:
Este, cred, acelaşi lucru a trăi, sau a visa o întâmplare — consideră naratorul blecherian -, *si viaţa reală cea de toate sqlele este tot atât de halucinantă si stranie ca şi aceea a somnului. Dacă aş vrea de exemplu să definesc în mod precis în ce lume scriu aceste rânduri mi-arfi imposibil.*

Reeditând postura indecisă a eului blecherian, situat în interregnul unui *no man's land,* câteva fraze finale din *Prezent trecut, trecut prezent* pot funcționa ca un text în oglindă al celui deja citat:
Nu ştiu foarte bine dacă vise^ sau dacă-mi amintesc, dacă mi-am trăit viața sau dacă am visat-o. Amintirea, ca şi visul, mă face să resimt profund irealitatea, evanescența lumii, imagine fugitivă în ape mişcătoare, fum colorat. Cum se poate ca tot ce se tine în contururi nete să se stingă? Realitatea este infinit de fragilă, efemeră, tot ceea ce am trăit ferm se face trist şi dulce.
187

1

Vreau să reţin tot ceea ce nimic nu poate retine. Fantomele. Sunt un om de %ăpadă pe punctul de a se topi. Alunec, nu mă pot împiedeca, mă separ de mine însumi. Sunt din ce în ce mai departe, o siluetă şi apoi un punct negru[20].
încărcat de imagini tipic onirice, amintind şi de telescopările eroinei lui Lewis Carroll, Alice, pasajul ionescian conține concomitent, ca într-o densă profesiune de credință, mărturisirea donquijotismului programatic al autorului, a preferinței sale pentru evanescența „fantomelor" realului, alienarea de şinele său „treaz", cotidian, până la apariția şi contemplarea distanțată a dublului, şi, în fine, viziunea unei calme şi inaparente apocalipse universale, care nu face decât să confirme încă o dată irealitatea a tot ceea ce pare că există.
Blecher credea în existența unui „depozit necunoscut" al realității, care adăposteşte tenebre şi surprize şi guvernează prin legi oculte lumea diurnă, de dincoace de sfera visului. Această credință, împărtăşită, cum voi arăta în continuare, şi de Ionesco, poate fi urmărită înapoi în timp, până la literatura fantastic-onirică a lui Edgar Allan Poe şi a romanticilor germani. Pentru Poe, există un miez inefabil a toate câte sunt, care se manifestă adesea terifiant, şi poate fi intuit numai printr-un vis aproape detectivist, programat:
Cei care visează treji iau cunoştință de multe lucruri ce scapă celor care visează doar în somn. în viziunile lor neguroase ei întrezăresc chipuri ale eternității, iar când se trezesc, se înftoară la gândul că vreme de o clipă au fost atât de aproape de taina cea mare[21].
Dar marele autor romantic de care Ionesco se apropie structural într-o măsură mai pronunțată mi se pare a fi E.T.A. Hoffmann, căci pentru amândoi visul se dovedeşte nu numai o lume paralelă realității, ci şi un *text* al Celuilalt, al unui principiu spiritual ascuns, cu totul străin şi
188
nenatural, care intervine câteodată neaşteptat şi — mai ales — *parodic* în realitatea de aici, subminându-i legile şi rostul şi inoculându-i altele, absurde. Singurul „firesc" acceptat în universul hoffmannesc, unul adesea de-a dreptul gotic şi artificial cu premeditare, este cel al nenaturalului, al fantasticului oniric, al oribilului, feericului sau burlescului. Magicianul Abraham din *Părerile despre viață ale motanului Murr* îl apostrofează la un moment dat pe capelmaistrul Kreisler pentru neştiința sa într-ale miraculosului şi artificiului ce se lasă bănuite dincolo de aşa-zisele legi naturale:
Firesc! Tot repeți cuvântul „firesc" (...). Eşti doar un om destul de inteligent ca să înțelegi că nimic nu se petrece în chip firesc pe lumea asta. Nimic.[122].
Ceea ce la Hoffmann poartă numele de „sufletul lumii", „existență superioară" sau „principiu spiritual străin nouă" s-ar traduce la Ionesco în viziunea Anti-Lumii, pe care o are Berenger în *Pietonul aerului.* Atât misteriosul principiu spiritual hoffmannesc cât şi Anti-Lumea ionesciană populată de trecători-strigoi („strigoitori") devin perceptibile lumii de *aici* numai prin vis, unul privilegiat, vizionar, asemănător halucinației lucide, voluntare, promovată de suprarealişti. Şi aceste universuri oniric-subver-sive sunt la ambii scriitori prevăzute cu intenții parodice la adresa lumii convențional desemnată ca reală. Spiritul de dincolo îşi bate joc în vis de normalitatea noastră meschină, sau, cu cuvintele autorului *Urciorului de aur,* existența superioară se arată cinică cu viața noastră „captivă", sau cel puțin „ironizează cu amărăciune această viață"[23].
La Ionesco, această fundamentală *neseriozitate* a raportului cu Anti-Lumea este, de altfel, intuită, în *Pietonul aerului,* de către Josephine. Despre Domnul din Anti-Lume, care pare să aibă pentru cei de *aici o* existență intermitentă, arătându-se familiei Berenger şi englezilor ieşiți la plimbare numai când şi când şi lăsând impresia că le-ar juca acestora o farsă, Josephine afirmă:
în orice caz, nu-i putem lua în considerare existența. Chiar dacă ar fi vorba de o ființă reală. Nu poate fi o relație serioasă.
189
între trecătorii din lumea aceasta şi cei de dincolo există un contratimp afectiv, moral, axiologic şi, până la urmă, existențial, sau o esențială incongruență, o situare pe un nivel ontologic diferit, raportul nostru cu Anti-Lumea semănând, în această privință, cu raportul dintre existența diurnă a conştiinței şi aceea onirică, cu legile ei mai degrabă inconştiente şi alogice.
In acelaşi timp, această lume structurată parcă oniric şi guvernată de legi cvasi-oculte este şi un univers specular. Astfel, tot în *Pietonul aerului,* un personaj denumit, impersonal, Prima Englezoaică vorbeşte despre nişte peisaje pe care le-ar fi văzut în oglindă „în Irlanda, în Scoția", peisaje care', indescriptibile fiind, nu aparțin lumii „noastre". O asemenea specularitate a Anti-Lumii ar putea proveni din dispoziția creatoare manieristă a unui demiurg ascuns, care se manifestă adeseori arbitrar față de creaturile sale, sau în chip parodic, sau, cel puțin, cu o

cinică indiferență. Peisajele zărite în oglindă de Prima Englezoaică n-ar fi altceva decât imagini mentale produse de către această forță sau energie parodică, de proveniență oculți, care creează deconstruind universul oamenilor obișnuiți, creează, adică, în negativ, sau, altfel spus, *anticreând.* încercând să elaboreze, pedagogic, pentru ceilalți, o teorie a Anti-Lumii, Berenger susține că „noi nu putem zări decât imaginea [celor de dincolo] în negativ".
Tonul lui Berenger e nu întâmplător didactic, cu prestanță apodictică, fiindcă Anti-Lumea şi locuitorii ei pot fi interpretați ca semne ale unui *dincolo* al textului, relevante, cu alte cuvinte, în planul unui metatext secund, teoretic al piesei. într-un plan prim, al universului ficțional „englezesc" pe care îl instituie inițial piesa, Anti-Lumea este, probabil, un tărâm al specularității onirice. Pe când în jocul secund, reflectat, al unui teatru care se oglindeşte şi se teoretizează pe sine, ea face sens ca spațiu metaforic, redevabil unei anume paradigme literare: aceea a *fantasticului,* hibridizat acum cu goticul, cu miraculosul suprarealist, cu tragicomicul parodic şi cu melodramaticul. Făcându-şi simțită prezența prin fenomenele inexplicabile petrecute în Anti-Lume, categoria fantasticului provoacă Josephinei, Marthei, ca şi englezilor ieşiți la plimbare - dar în mai mică măsură avizatului Berenger, dotat cu o acută

conştiință metatextuală şi teoretică —, o „descumpănire intelectuală în fața imposibilității de a elucida"[24]. Preluând opinia lui Roger Caillois, după care fantasticul implică prezența elementului supranatural, ca „ruptură" în coerența universală, Matei Călinescu precizează că această ruptură nu se produce exclusiv în sentimentul realității, ci mai degrabă „în ordinea semnificației". în cazul fantasticului se ciocnesc, prin urmare, două sau mai multe sisteme de semnificație, unul uşor decodificabil, celălalt sau celelalte - obscure. „Nu va fi deci vorba - adaugă criticul -, în fantastic, de o inserție (nemotivată, alarmantă, brutală) a irealului în real, ci de un scurt-circuit între inteligibil şi ininteligibil (ambele la fel de reale)"[25]. Jonglând ironic - în spiritul ironiei romantice transcendentale, specifică literaturii fantastice a unor Hoffmann, Poe şi Adalbert von Chamisso — cu preaomeneştile limite ale capacității de comprehensiune a unor fenomene neobişnuite, *Pietonul aerului* poate fi considerată o piesă deopotrivă fantastică şi aparent „pozitivistă", pseudo-ştiințifică. în ea coexistă, *impermeabile* una la cealaltă, cele două „realități", a *miracolului* ocult şi a *minunii mecanice,* „ştiințifice", despre care vorbea tânărul Ionescu în articolul său din 1931, dedfcat melodramei.
S-a remarcat că e posibil ca Ionesco să se fi revendicat în această piesă de la teoria anti-materiei a fizicianului Heisenberg, precum şi de la pseudo-ştiința patafizicii a lui Jarry. De altfel, alături de Jacques Prevert, Raymond Queneau şi Boris Vian, autorul *'Rinocerilor* a făcut parte din Colegiul de Patafizicieni, fondat după ultimul război mondial de un grup de admiratori ai lui Jarry. Creatorul lui *Ubu* definea patafizica drept ştiința a ceea ce depăşeşte metafizica tot atât de mult pe cât aceasta din urmă se extinde dincolo de fizică. în plus, patafizica ar examina legile care guvernează excepțiile, şi ar explica un univers de dincolo de acesta, obişnuit, vizibil. în monografia sa dedicată personalității ionesciene, criticul britanic Ronald Hayman[26] sesizează înrudirea dintre Domnul din Anti-Lume, straniul personaj, când şi când invizibil, din *Pietonul aerului,* şi „patafizicianul" Dr. Faustroll din romanul „neo-ştiințific" al lui Jarry. Cartea a VlII-a a romanului *Gestes et opinions du docteur Faustroll pataphysicien* începe cu o scrisoare telepatică către Lordul Kelvin, din care aflăm că Dr. Faustroll nu e mort, ci se află altundeva decât pe pământ.

^
Dacă într-o piesă precum *Ce formidabilă încurcătură!* protagonistul accede la genuine stări metafizice, în *Pietonul aerului,* în schimb, posibila tensiune metafizică a zborului lui Berenger se diluează într-o viziune „ştiințifică" parodică, accentul parodic fiind dat prin dubla perspectivă patafizică şi fantastic-onirică a textului. La fel, concepte cu o substanțială încărcătură metafizică — neant, moarte, viață — sunt acum degrevate de sensul lor grav şi devin noțiuni goale, fantoşe verbale, a căror invocare în textul ionescian, dacă nu e întru totul gratuită, nu mai are decât cel mult o miză ludică. Aşa cum, de pildă, în universul lui Faustroll eternitatea era concepută sub forma unui eter Imobil, iar Dumnezeu apărea înțeles ca punct tangențial între zero şi infinit, în *Pietonul aerului* neantul va fi, pentru Berenger, nu mai mult decât „o ipoteză cosmică de lucru". Acest tip de neant golit de orice conotații metafizice „nu-i nici alb, nici negru. El nu există. E pretutindeni". Pseudo-şuința ludică a patafizicianului Berenger este, cum o defineşte fiica sa Marthe, o „contabilitate pluri-universală", conform căreia trebuie menținute în permanență echilibrele mundane şi ultra-mundane, ținând seama că există „mai multe infinituri, însă înăuntrul fiecărei infinități există finitudini". Toate obiectele fiind accesorii numărate ale cosmosului, pentru Berenger nu e de mirare ca, atunci când apar, de exemplu, pipa şi piciorul trecătorului din Anti-Lume, să dispară aproape concomitent, ca aspirate de pompa neantului, atât coloana mirifică, înflorită, cât şi copacul şi tufişul izvorâte cu puțin înainte, în mod miraculos, în lumea vizibilă.
Fantasticul este identificabil aici prin ceea ce Tzvetan Todorov numea „ezitarea cititorului", care trebuie să înțeleagă ceea ce se petrece într-un mod negativ, nici alegoric, nici poetic. Parafrazându-1 pe poeti-cianul rus, s-ar putea afirma că, atunci când intruziunea elementului supranatural este în final explicată, ca în cazul teoreticianului Anti-Lumii, Berenger, fantasticul se converteşte în *straniu,* pe când dacă manifestarea supranaturală este acceptată ca o convenție, înaintea interpretării ei, ca în cazul englezilor şi al soției şi fiicei lui

Berenger, categoria fantasticului se suprapune peste aceea a *miraculosului.* Numeroasele „ființe mici" ale universului ionescian, de exemplu, sunt întrupările fantasmatice ale acestui miraculos (ca în două dintre *Elegiile pentru ființe mici,* intitulate *Animism),* reprezentativă fiind delicioasa Josette din cele *Patru poveşti pentru copii mai*

192

mici de trei ani (dintre care, în prima, servitoarea Jacqueline are aceeaşi iluzorie ubicuitate ca Bobby Watson, bărbatul şi femeia, tânărul şi bătrânul, mortul şi viul...). „Aşadar, fantasticul — conchide Todorov — duce o viață plină de primejdii şi poate să dispară în orice clipă"[27], labilele sale „granițe" estetice fiindu-i asediate de categoriile aflate în imediata-i proximitate semantică, *straniul* şi *miraculosul.* Sentința lui Todorov este cu atât mai mult verificabilă în farse ori feerii onirice cum sunt *Amedeu sau cum să te debarasezi* şi *Pietonul aerului,* unde motivul invaziei supranaturalului, semnalată, aceasta, prin fenomenele imponderabilității şi invizibilității, este prelucrat nu doar în grila fantasticului postromantic, ci şi în aceea a miraculosului cu accente suprarealiste, a goticului şi a melodramaticului. Relevantă este în acest sens metamorfoza de astă dată antdkafkiană, feerică de-a dreptul, pe care o trăieşte Berenger.

Eliberată, ca printr-un miracol de sorginte ocultă, de sub greutatea unor constructe culturale dihotomice precum viață / moarte, existență / neant, aici / dincolo, plus / minus, finit / infinit, ființa lui Berenger va ajunge să fie înzestrată, ca altădată Amedeu, cu ceea ce Serpentina, fiica salamandrei din nuvela hoffmannescă *Urciorul de aur,* descoperise la iubitul ei, studentul Anselmus: un „suflet copilăresc şi poetic". Grație acestui suflet privilegiat cu care este hărăzit, şi entuziasmat fiind de viziunea fantastic-onirică a unui luminos pod de argint apărut în chip neaşteptat deasupra abisului, Berenger se simte dintr-o dată incredibil de uşor, începe să țopăie, în chip caraghios şi emoționant în acelaşi timp, îmboldit de o bucurie venită de dincolo de fire, şi în cele din urmă îşi ia zborul, spre uimirea condescendentă sau admirativă a celorlalți. Până în clipa în care are revelația că zborul este o stare naturală a omului, pe care acesta şi-a uitat-o de mult, după cum şi-a uitat şi vocația „copilăririi" — dacă e să recurg la un termen arghezian -, Berenger se află sub un blestem asemănător aceluia care se abate asupra studentului Anselmus, protagonistul hoffmannesc. Acesta din urmă, vinovat pentru infidelitatea sa față de fantastica şerpoaică verde Serpentina, cu alte cuvinte pentru temporara sa neîncredere în lumea arhetipală a visului, se vede condamnat pentru filistinismul său să trăiască închis într-o sticlă.

Nu altfel decât închişi ca sub un clopot de cristal trăiesc în fond mai toți locuitorii universului eugenionescian. Emblematici sunt, de

193

pildă, „englezii" din *Pietonul aerului,* a căror plimbare automată, mecanică, marionetizată, ca de cadavre umblătoare sau de păpuşi trase cu cheie, s-ar putea transforma cu uşurință într-un „joc de-a măcelul", ca în piesa omonimă.

194

4. Lumina — feerie sau apoteoză negativă

Elementele fantastice care împânzesc textele dramatice ionesciene, hibridizate cu grotescul parodic, cu goticul şi cu melodramaticul, lasă loc, în paginile memorialistice, celor feerice, miraculoase. Dispoziția afectivă a eului care se confesează, un personaj-narator de tip autobiografic, este cel mai adesea, dacă nu înnegurat-sceptică, una de reverie cvasi-mistică. Ea provoacă viziuni luminoase, feerice, în care trecutul regăsit prin evocare devine un timp secund, inevitabil ficționalizat. Iar această ficționalizare a evenimentelor trecute, care dobândesc dimensiuni miraculoase, revelatorii, de fantasme cu valoare arhetipală, se face după tiparul basmului, actualizat parcă involuntar, scos cu naturalețe din ceea ce s-ar putea numi inconştientul textualizat al autorului.

Prezent trecut, trecut prezent poate fi citit ca un jurnal romanesc în care, aşa cum sugerează parafraza proustiană din titlu, Ionesco încearcă un fel de arheologie psihică, anamnetică, în scopul „dezgropării" luminii originare:

în ce adâncimi să caut această lumină îngropată? Mai multe cicluri de viață au trecut de atunci. Secole peste secole. Secole mă separă de mine însumi. Ici, colo, câte o epavă care putrezeşte, se descompune. Să-ți aminteşti, să cauți în haos. Fac săpături într-un pământ tare, pentru a regăsi urmele preistoriei mele. (...) Peretele muntelui mă separă de mine însumfâ.

Viața trecută pe care naratorul şi-o doreşte recuperată ca prezentă, pentru a-şi crea astfel iluzia şi chiar miracolul temporal al tinereții ca antidot al decrepitudinii şi al morții iminente, devine *prezentă* însă numai ca reflectare retrospectivă, ca reprezentare secundă, la pătrat, mai întâi prin amintire, apoi prin scris — prin amintirea transcrisă la rândul ei, trecută deci prin filtrul ficționalizării, fie şi involuntare -, amintirile scrise odinioară fiind acum recitite şi astfel retrăite, în mod inițiatic, prin reamintire:

Recitesc paginile pe care le-am scris despre amintirile îndepărtate. Încă de atunci nu-mi rămăsese mare lucru din lumea copilăriei, bucățele de lume si resturi. Câteva bucăți ale unei oglindi întunecate. Puteam încă să-mi Răresc fața în ea. Nu-mi mai rămâne acum decât amintirea amintirilor, amintirea acestor câteva amintiri. Încerc să reconstitui amintiri[23].

195

Sintagma „amintirea amintirilor" accentuează îndepărtarea iremediabilă, prin dublul filtru al amintirii şi al transcrierii, de „realul" trăit odată, acum îngropat în adâncul insondabil al ființei şi de-abia zărit ca printr-o oglindă întunecată. Reflectarea mistifică, prin urmare, trecutul trăirii şi ajunge chiar să înlocuiască *absența* realului. Singurul real rămâne până la urmă tocmai paravanul specular al amintirii transcrise, adică *oglinda,* care captează — şi e vizibilă aici ecuația plotiniană a gândirii iones-ciene — *Ideea* preexistentă, *forma internă* a realului, sau, cu expresia metaforică din *Prezent trecut, trecut prezent,* „lumina îngropată" în adâncimi.

Atât de des invocatele viziuni luminoase, de comuniune extatică, cvasi-mistică între om şi univers, îi provoacă lui Ionesco privilegiata stare de *uimire* în fața existenței, fiind singurele care contează — căci pot alunga temporar spectrul morții -, singurele *reale,* fiindcă esențiale. în același timp însă, prin perfecțiunea lor inumană, a cărei contemplare induce omului sentimentul râvnitei eternități, aparițiile luminoase par nu mai puțin ireale, ca nişte fantasme donquijoteşti, ori reale doar în ordine arhetipală, ca nişte platoniciene Idei. „Adversar al existențialismului, Ionescu ştie - consideră exegetul Nicolae Balotă - că esența precede existența. O pisică (exemplele cu pisici îi plac acestui emul al Logicianului) nu *devine* pisică, ci *e* de la început, din născare, pisică, şi nimic nu-i poate altera natura de pisică. Ionescu crede în pisica «apriorică». De aceea — în mod logic — nu socotea că am fi rupți cu totul de posibilitatea «nemuririi»"[30]. Experiențele luminii sunt, astfel, la Ionesco reprezentări *eidetice* ale unei lumi a arhetipurilor eterne de la care ne revendicăm, la modul logic şi mistic totodată, ca în argumentul ontologic al Sfântului Anselm, această posibilitate a nemuririi.

Dincolo de idealismul neoplatonic ce ia locul scepticismului de altă dată, dar şi dincolo de donquijotismul jonglării între real şi irealul ficțional, al ambiguității între stările de inspirație livrescă şi stările realmente trăite, astfel de momente luminoase pot fi citite şi ca revelații epifanice, ori poate doar vise arhetipale. Ele fac evidentă prezența unei categorii estetice sensibil diferită de a fantasticului: cea a *feericului,* care, spre deosebire de violența cu care fantasticul irupe în cotidian, nu provoacă vreun „scandal" ontologic ori vreo ruptură semnificativă în lumea reală, ci instituie în chip paşnic *minunea* drept lege. Feericul caracterizează

196

deci un „univers miraculos" — ca în *Amedeu..., Pietonul aerului, Setea si foamea, Ce formidabilă încurcătură!* —, care, în opinia lui Roger Caillois, „i se suprapune lumii reale fără să-i pricinuiască vreo pagubă sau să-i distrugă coerența"[31].

Jurnal în fărâme conține secvența de referință în care Ionesco evocă un moment din adolescența sa petrecută în România, când a avut, în chip euforic, „revelația esențialului" prin viziunea lumii scăldate în lumină, şi devenită astfel deopotrivă reală şi ireală — o lume în care, întocmai ca în basmele cu mirobolante zâne şi balauri, distincția real-ireal nu-şi mai are rostul:

Încerc, o dată mai mult, să descriu acea stare de spirit, acel eveniment. Mă aflam într-un mic oraş de provincie, trebuie să fi avut aproape optsprezece ani. Ura o %i luminoasă, puțin înainte de amiază. O ?x de iunie, început de iunie. Mă plimbam prin fața caselor scunde ți albe din orăşel. Ceea ce s-a întâmplat a fost cu totul neaşteptat. O schimbare bruscă a oraşului. Totul devenea deopotrivă profund real şi profund ireal. Chiar aşa a fost: irealitatea amestecată cu realitatea, îmbucându-se strâns una într-alta, indisolubil. Casele deveneau şi mai albe, foarte, foarte curate. Ceva cu totul nou în lumină, ceva feciorelnic în lumină, o lume necunoscută şi care mi se părea că o cunosc de-a pururi. 0 lume pe care lumina o dizolva şi o reconstituia. 0 bucurie năvalnică țâşnea din adâncurile mele, fierbinte, cumva şi ea luminoasă, o prezență absolută, o prezență; mi-am spus că ăsta e „adevărul", fără să ştiu cum să definesc acel adevăr. (...) E ceea ce se numeşte o sartori, o iluminare.[32]

Experiențele luminii, trăite euforic de viitorul dramaturg în copilărie şi adolescență, aşa cum sunt evocate şi în paginile de jurnal din *Printemps 1939. Les De'bris du souvenir,* au determinat interesul timpuriu al lui Ionesco, aflat în căutarea experienței sacrului, pentru scrierile mistice. Referindu-se la „nostalgia paradisului" la Ionesco, Mircea Eliade arăta că aversiunea acestuia față de cartezianism şi de regulile logicii clasice a întărit ponderea pe care influențele mistice ale buddhismului, neoplatonismului şi gnosticismului au avut-o asupra sa[33]. In virtutea unor privilegiate stări de beatitudine luminoasă, Ionesco însuşi îşi mărturiseşte afinitățile cu autori francezi, precum Valery Larbaud, Charles du Bos,

197

Flaubert sau Alain Fournier, toți împărtăşind, în opinia sa, „un style de lumiere". „Chez tous, j'ai retrouve cette presence de la lumiere"[34].

Lumina este însă la Ionesco mai mult decât o simplă metaforă, o trăsătură stilistică sau o notă de acurateție formală. Ea devine, în „romanul" memorialisticii şi în eseurile ionesciene, precum şi, secvențial, în piese cum ar

fi *Pietonul aerului* şi *Setea fi foamea,* un radical tematic de natură să semnaleze prezența inefabilă a *supranaturalului,* fie el de natură divină, fie aparținând numinosului ocult. Iar irealul supranatural intră, ca în universul feeric al basmului, în ordinea firescului. Altfel spus, „odată acceptate însuşirile neobişnuite ale acestei supranaturi, totul rămâne deosebit de stabil şi de omogen"[3'5].

Numai că, pentru Ionesco maturul, prezența luminii nu mai păstrează decât aparent ceva din aura miraculoasă şi chiar mistică pe care acest fenomen spiritual o avea pentru copilul şi adolescentul Ionescu. Universul luminos invocat de către scriitor în paginile sale de dramaturgie sau de proză (inclusiv cea jurnalieră) nu mai este rodul unor autentice viziuni şi trăiri mistice, ci un construct artificial, precum cartierul luminos din *Ucigaş fără simbrie.* Lumina excesivă devine suspectă în ordine morală, de ea legându-se acum adesea şi pulsiuni impure, subversive, thanatice chiar. în paginile de final din *Prezent trecut, trecut prezent,* de exemplu, Ionesco evocă imaginea, de o limpezime şi puritate neveridică aproape, a unei lumi abia născute, ale cărei atribute principale sunt transparența, „grația uşoară", fragilitatea. O frază pare însă menită să spargă, să bulverseze ireala perfecțiune a acestei lumi originare în care totul era „doar lumină şi apă". în echilibrul stării de increat se strecoară o neliniște, căci calmul universal aparent este de fapt o aşteptare a ceva ce nu poate fi decât opusul transparenței şi purității de început:

Universul devine cu totul transparent, ca voalul unei mirese. Aerul se mişcă asemenea unor valuri uşoare. Poate că evenimentul se va produce. Singurul eveniment pentru care este creată lumea[36].

Şi chiar dacă, în acest caz, *evenimentul* l-ar putea constitui posibila explozie a luminii într-o lumină mai mare („...privirile sunt fixate pe orizont, pentru a surprinde momentul în care lumina se va topi într-o lumină mai mare"), viziunea aparent feerică are o coloratură catastrofală,

apocaliptică. Obsesia unei apoteoze negative, chiar dacă luminoase, datează de altfel, la Ionesco, încă din perioada sa românească. într-un text din 1938, autorul lui *Nu* glosa simptomatic pe tema catastrofei lente, una insesizabilă aproape, insinuată în banalul cotidian, dar cu atât mai terifiantă:

Lumea s-a rupt în două: acum o tn, un ceas, o clipă, în momentul acesta, a fugit departe tărâmul vieții. Suntem pe tărâmul morții, al catastrofei, al sfârşitului apocaliptic. Tărâmul vieții e aşa de îndepărtat (într-o clipă s-a îndepărtat), că nu-lmai vedem, abia ni-l amintim.

Trăim însă şi acum parcă la fel ca şi atunci. Ne organizăm, sub soare, pentru moarte cum te organizezi pentru viață, pentru o partidă de plăcere.

(...) Când merg uneori pe stradă, îmi aduc aminte că lumea nu e aşa cum o văd, cum o miros, cum o aud. Un sunet interior de clopot, şi parcă totul se desface în unde, în unduiri. O imaterială vibrare! în haos, într-o mare mă prăbuşesc[31'].

Aceeaşi profeție apocaliptică paradoxală, grotesc-feerică, a topirii universului în pură transparență şi imaterialitate, reapare şi în *Prezent trecut, trecut prezent*

Lumea o să înghețe. O insensibilitate polară a început deja să se întindă peste noi. Apoi, o să iasă un soare mare care va face să se topească aceste blocuri de gheață, şi apoi vor fi aburi, ceața se va risipi ea însăşi în lumina albastră. Nu va mai rămâne nici o urmă[3].*

Contemplarea unui univers al insecurității ontologice, care ascunde în el morbul autodistrugerii, îi stârneşte lui Ionesco, după cum singur mărturiseşte în *Note şi contranote,* o stare de uimire revelatorie, uimire a cărei natură e însă ambivalență — deopotrivă euforică şi angoasantă[39]. Este întocmai starea paradoxală trăită de Berenger în cetatea luminoasă care ascunde crima, emblemă utopică a alterității interioare a dramaturgului. Viziunile euforice ale jubilației întru lumina originară, feerică, pe de o parte, şi acelea angoasante ale catastrofei iminente şi ale trecerii insesizabile în tărâmul morții universale, pe de altă parte, sunt opuse într-un mod ostentativ schematic, maniheic. Iar alăturarea

contrastantă a frumosului de oribil şi de grotesc şi relația lor agonală, reciproc exclusivă, are la autorul lui *Amedeu* un accent patetic aparte.

Acest patetism al paradoxalei raportări duale, structural romantice, la lume revine nu o dată în piesele sale, şi nu mai puțin în paginile de jurnal, semnalându-ne la modul demonstrativ, polemic parcă, prezența unui esențial nucleu generativ al imaginarului său, şi accentuând reflexele metafizice pe care acest imaginar le primeşte adeseori. E, acesta, un posibil nucleu generativ de tip gotic sau, mai degrabă, „neogotic". Iar *mitul personal,* psihocritic vorbind, al dramaturgului pare a fi mult invocata *lumină,* cu dubla ei semnificație, demiurgică şi eschatologică, dar şi cu dubla ei reverberație afectivă, de seninătate şi spaimă. Starea paradoxală de plăcere-neplăcere provocată de contemplarea luminii aminteşte ruptura sau incongruența afectivă inerentă *catharsis-xAxA,* dar şi categoriei transes-tetice a *sublimului.*

Imaginarul romanului gotic de odinioară nu era, de altfel, câtuşi de puțin străin de procesul afectiv şi de starea metafizică presupuse de sublim, după cum nici piesele ionesciene nu sunt lipsite, cum o va demonstra capitolul următor, de supranaturalul de tip gotic al unei continue amenințări oculte, inducând *sublimul,* ca pierdere de sine

şi cădere în impersonalitate şi obiectualitate a subiectivităţii altădată demiurgice de tip romantic; un sublim postmodern, care se suprapune categoriei *monstruosului,* specifică, în opinia unul filosof sceptic contemporan, Stanley Cavell, erei „postsubiective", „postromantice". Sau un *monstruos* ce semnalează de fapt, şi în farsele tragice ionesciene, dispariţia progresivă a tradiţionalei ontologii a umanului *{„the vanishing of the buman",* cum ar spune Cavell), nu doar denunţată parodic, ci şi transfigurată, prin epifanii ale sublimului numinos.

200

NOTE:

1. Iată paragraful din Cavell, în traducere română: „Este oare această nouă [romantică, subiectivă] formă de civilizaţie înlocuită de o alta [i.e., postromantică, postsubiectivă]? Mai exact, este ea înlocuită de una în care nimic din ceea ce se întîmplă nu ne mai apare ca fiind obiectivizarea subiectivităţii, ca act al unui agent responsabil, ca expresie şi satisfacere a libertăţii umane, a intenţiei şi dorinţei umane? Ceea ce are un început poate avea şi un sfârşit. Dacă această (civilizaţie?) viitoare s-ar realiza, membrii ei nu ar putea fi nemulţumiţi. Ei vor fi pierdut până şi conceptul de a fi mulţumiţi. Aşa încât nimic nu le-ar (mai) da impresia că fiinţele vii, obiectele umane pot simţi. Deci ei nu ar (mai) fi umani". Vezi Stanley Cavell, *The Claim of Reasoti: Wittgenstein, Skeptidsm, Moralitţy, and Tragedy,* New York, Oxford University Press, 1979, p. 468.
Pentru Cavell, romantismul ar fi, din punct de vedere filosofic, o emblemă a „subiectivismului", dar totodată şi una a ontologiei *umanului,* înţeles, acesta, în contrast cu *monstruosul.* A nu mai fi *uman* ar echivala deci cu o abandonare a perspectivei subiective, cu o revelaţie a „ororii", a monstruosului, sfârşitul epistemei romantice aducând cu sine „the vanishing of the human". Ceea ce provoacă reificarea subiectivităţii, a umanului, este pentru Cavell paradoxul unui *next seif* pe care filosoful îl descoperă la Emerson, acest *eu viitor* constituind scopul „perfecţionismului" emersonian. Observaţiile lui Stanley Cavell asupra *eului* emersonian s-ar potrivi, cred, şi „postromanticului" *eu* - când reificat, când regăsindu-şi subiectivitatea debordantă, sentimental romantică - al textelor fictive sau autobiografice ionesciene. Astfel, un *next seif ax* presupune, la Emerson, ca şi la Ionesco, o universalizare a valorii subiectivităţii, doar că această subiectivitate e *oblică* şi nu se mai defineşte în legătură cu cunoaşterea transcendentală. E un *eu viitor* care desfiinţează orice interpretare fixă, metafizică, a înseşi ideii de subiectivitate. *Eu-l* se conturează deci ca un proiect pe cale de a se împlini, a avea un *eu* nemaifiind o luare în posesie de sine, ci „a process of moving to, and from, nexts" (vezi Stanley Cavell, *op. dt,* p. 12). Nu altfel apare şi *eul* ficţional ionescian, ale cărui avataruri (Berenger, Jean, Primul Bărbat etc.) se confruntă cu alternativa subiectivitate exacerbată, structural romantică - condiţie postsubiectivă, „monstruoasă", reificată, de grotescă marionetă ori de gotic mort-de-viu.
2. Eugene Ionesco, *„Aceste întrebări erau strigăte",* interviu de Roger Bensky, loc. cit.,p. 25-26.
3. Eugene Ionesco, *Intre viaţă şi vis. Convorbiri cu Claude Bonnefoy,* p. 152.

201

4. Eugene Ionesco, *Note si contranote,* p. 49.
5. *Ibidem,* p. 54.
6. *Ibidem.*
7. Iinda Hutcheon, *Politica postmodernismului,* traducere de Mircea Deac, Bucureşti, Editura Univers, 1997, p. 38.
8. Vezi Eugene Ionesco, *Note şi contranote.,* p. 56.
9. *între viaţă şi vis,* p. 128-129.
10. Vezi Leonard Pronko, *Avant-Garde: The Experimental Theater in France,* Berkeley and Los Angeles, UniversLty of California Press, 1962, p. 94.
11. Honor Matthews, *The Primai Curse: The Myth of Cain and Abel in the Theatre,* London, Chatto & Windus, 1967.
12. Vezi David Bradby, *Modem Freuch Drama,* 1940-1980, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 64.
13. MaryBeth Inverso, *The Gothic Impulse in Contemporary Drama,* London, UMI, Research Press Ann Harbor, 1990.
14. Vezi Colin Duckworth, *Angels tpfDarkness. Dramatic Effect in Samuel Beckett with Special Reference to Eugene Ionesco,* New York, Barnes & Noble Books (a division of Harper & Row Publishers, Inc.), 1972, p. 105-106.
15. Eugene Ionesco, *Jurnalîn fărâme,* p. 74-75.
16. Vezi Leonid Dimov, Dumitru Ţepeneag, *Momentul oniric,* antologie îngrijită de Corin Braga, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1997.
17. Vezi Claude Bonnefoy, *Entrefiens avec Eugene Ionesco,* Paris, Editions Pierre Belfond, 1966, p. 11; vezi şi Eugene Ionesco, *Intre viaţă şi vis,* ed. cit., p. 8.
18. M. Blecher, *întâmplări în irealitatea imediată,* antologie şi prefaţă de Dinu Pillat, Bucureşti, Editura Minerva, 1970, p. 120.
19. Vezi *M. Blecher şi realitatea mediată a creaţiei,* în Nicolae Balotă, *Romanul românesc în secolulXX,* Bucureşti, Editura „Viitorul Românesc", 1997, p. 119-127.
20. Eugene Ionesco, *Prezent trecut, trecut prezent,* p. 233.
21. Vezi E. A. Poe, *Eleonora,* în *Prăbuşirea casei Usher.* Schiţe, nuvele, povestiri (1831-1842), Ediţie îngrijită, prefaţă, note şi comentarii de Iiviu Cotrău, Bucureşti, Editura Univers, 1990, p. 463.
22. E.T.A. Hoffmann, *Părerile despre viaţă ale motanului Murr şi alte povestiri,* traducere de Valeria Sadoveanu şi Al. Philippide, Bucureşti, Editura Univers,
1985, p. 315.
23. Vezi, în acest sens, Albert Beguin, *Sufletul romantic şi visul,* traducere şi prefaţă de D. Ţepeneag, Bucureşti, Editura

Univers, 1970, p. 401.
202
24. Matei Călinescu, *Despre conceptul de fantastic,* prefață la Roger Caillois, *Antologia nuvelei fantastice,* Bucureşti, Editura Univers, 1970, p. 7. Vezi şi Matei Călinescu, *Conceptul de fantastic,* în *Eseuri despre literatura modernă,* Bucureşti, Editura Eminescu, 1970, p. 168.
25. *Ibidem.*
26. Ronald Hayman, *Eugene Ionesco,* London, Heinemann, 1972, p. 150-160.
27. Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică,* în româneşte de Virgil Tănase, prefață de Alexandru Sincu, Bucureşti, Editura Univers, 1973, p. 49, 50, 59, 60.
28. Eugene Ionesco, *Prezent trecut, trecut prezent,* p. 30.
29. *Ibidem,* p. 31.
30. Nicolae Balotă, *Literatura absurdului,* ediția a Ii-a, Bucureşti, Editura Teora, 2000, p. 348.
31. Roger Caillois, *De la basm la povestirea ştiințificofantastică,* în *Antologia nuvelei fantastice,* ed. cit., p. 14.
32. *Jurnal în fărâme,* p. 73-74.
33. Vezi Mircea Eliade, *Eugene Ionesco and Im Nostalgie du Paradis,* în *The Two Faces of Ionesco,* by Rossette C. Lamont and Melvin J. Friedman, New York, The Whitston Publishing Company Troy, 1978.
34. Eugene Ionesco, *Entretiens avec Claude Bonnefoy,* p. 31-32; vezi şi *între viață şi vis,* p. 23.
35. Roger Caillois, *op. cit.,* p. 14. Comentând şi nuanțând distincțiile conceptuale ale lui Caillois, care decelează dihotomia feeric (miraculos) — fantastic, Matei Călinescu precizează, în legătură cu feericul basmului şi al poveştii, că „neaşteptatul e aşteptat, şi atunci când se produce el are în mare măsură caracterul unei confirmări". In fantastic, pe de altă parte, „neaşteptatul se mută din dimensiunea narativă în cea semnificativă" (vezi *Despre conceptul de fantastic,* în *op. cit,* p. 10-11). în piesele ionesciene pe care le-am analizat cu predilecție în acest capitol - *Amedeu..., Pietonul aerului, Omul cu valide* -, coexistă atât fantasticul, cât şi feericul sau miraculosul, iar „neaşteptatul", elementele-surpriză sunt depistabile atât la nivelul de suprafață, unul al *efectului* imediat, ca în estetica goticului postmodern, cât şi la nivelul profund al semnificației, sau mai exact al inteligibilității, al capacității ori incapacității cititorului de a crea semnificația.
36. Idem, *Prezent trecut, trecut prezent,* p. 230-231.
37. Eugen Ionescu, *Război cu toată lumea,* voi. I, p. 109.
38. Idem, *Prezent trecut, trecut prezent,* p. 234.
203
39. Nicolae Balotă remarca „opoziția, conflictul între puteri contrarii" care stă la originea farsei tragice ionesciene: „Cupluri antitetice, apetențe simultane divergente tulbură economia spiritului său. (...) Fanarea culorilor, stingerea treptată a luminilor ca experiență tipică a maturității ce se proiectează pe sine în urmă, într-un trecut ce se luminează pe măsură ce prezentul se întunecă, este destul de comună. Acuitatea ei excepțională, caracterul ei obsesiv şi evident, transpunerea ei pe alte planuri decât cele ale existenței imediate fac dintr-însa -în cazul lui Eugen Ionescu - o experiență privilegiată. Memoria şi imaginația dramaturgului funcționează, parcă, sub imperiul unei bipolarități întuneric-lumină" (vezi *op. cit,* p. 339). Aş adăuga aici că, dincolo de caracterul cu totul *privilegiat* al viziunilor duale, luminos--întunecate, Ionesco evocă aceste metafore obsedante inclusiv datorită naturii lor „destul de comune". In parte, pentru că e tentat să mitizeze şi să demitizeze, concomitent, banalitatea, truismele sentimentale şi comportamentale, „întregul patetic" al vieții obişnuite, dar şi grație melodramatismului său structural, ca şi imaginarului său gotic, structurat maniheic.

VIII
TEATRUL NEOGOTIC ŞI „FANTOMELE" SALE

Un nou decor se instalează încet-încet. In linii mari: cosmosul este reziduul unei explozii; cioburile se împrăştie încă sub efectul deflagrației inaugurale; astrele armând transmutează elementele; %ţkk lor sunt numărate; cele ale soarelui, de asemenea; şansa ca sinteza primelor alge să fi avut loc în apa de pe Pământ era infimă; Omul este şi mai puțin probabil; cortexul său este organizarea materială cea mai complexă din câte se cunosc; maşinile pe care le produce sunt o extensiune a sa; rețeaua pe care ele o vor forma va fi ca un al doilea cortex, mai complex; ea va avea de rezolvat problemele de evacuare a umanității în altă parte, înaintea morții soarelui...

Jean-Franşois Lyotard, *Postmodernul pe*
înțelesul copiilor
204
205

1. Fantomele şi ruinele textului, sau despre revenirea paradigmei gotice în teatru

S-a remarcat nu o dată romantismul structural — de dincolo de accentele suprarealiste sau de acelea expresioniste - al autorului *Scaunelor.* Dar opera ionesciană părăseşte cel mai adesea complexitatea contrastelor romantismului, preferându-i schematismul binar bine-rău, frumos-atroce, luminos-obscur al unei paradigme literare preromantice, sau impregnate de un romantism aparent naiv, crud — aceea a goticului. Eul narator din *Prezent trecut, trecut prezent* se plasează astfel, precum cei doi bătrâni din *Scaunele,* precum Berenger cel din *Ucigaş fără simbrie* sau cel din *Rinocerii,* sau la fel ca enigmaticul „pelerin" ori filosof ocult Jean din misterul modern *Setea fi foamea,* într-o postură reprezentativă pentru eroii romanelor gotice de la sfârşitul secolului al XVIII-lea şi începutul celui următor — aceea de victimă inocentă a unui univers esențialmente ostil, guvernat de

o misterioasă transcendență negativă, persecutorie:
Frumusețea face să apară doar o parte a lumii, „în care eu nu sunt", lăsând restul lumii şi pe mine însumi părăsiți în tenebre. Privesc de alături o comoară, care străluceşte în obscuritatea unei peşteri[1].
Dar postura de victimă a unei instanțe — imanente sau transcendente — fundamental ostilă era recunoscută de Eugene Ionesco încă din perioada românească a apariției volumului *Nu:*
Mi-e frică să privesc la fereastră golurile negre. De aceea închid ochii. Vă cer cu umilință, vă rog frumos, nu-mi deschideți ochii asupra golului! Totul se surpă! totul se surpă! Urletul meu e slab ca un suspin[1].
Ciudata complacere de sine în condiția — parcă predestinată — de victimă este accentuată de retragerea într-o vârstă afectivă simili-infantilă: „Suntem nişte copii caraghioşi, părăsiți în această lume, în această imensă casă care se dărâmă. Ne jucăm, lângă abisuri, cu păpuşile"[3], jocul pur, inconştient, părând aici o premoniție, prin contrast, a tragediei, căci
207
omul-copil se află în proximitatea prăpastiei ontologice invocată altă dată de Nietzsche.
Dacă teatrul aşa-zis absurd al unor Ionesco şi Beckett, scris în siajul dramaturgiei existențialiste - dar fără a mai păstra discursul mai mult teoretic şi parabolic al acesteia din urmă -, îşi asociază un evident accent tragic, modul în care categoria tragicului transpare în imaginarul scenic, precum şi în conflict şi în personaje, este sensibil diferit la cei doi autori. Exegetul Colin Duckworth, semnalând afinitățile şi totodată diferențele de viziune dramatică dintre autorul lui Godot şi acela al *Scaunelor,* alegea ca tidu al cărții sale despre Beckett şi Ionesco sintagma „îngeri ai întunericului"[4]. Cu precizarea suplimentară a lui Colin Duckworth că, în ciuda tragicului resimțit în teatrul amândurora, care dramatizează condiția eului confruntat cu spectrul morții, piesele lui Beckett au o puritate clasică, o structură arhetipală mai simplă decât cele ale lui Ionesco, pe când, prin comparație, acesta din urmă ar părea de-a dreptul gotic.
La rândul său, criticul Keaneth Tynan (cunoscut preopinent al lui Ionesco) făcea distincție între „filosofia facilă şi descurajată" a autorului *Scaunelor,* pe de o parte, şi pe de altă parte „tragica onestitate" a lui Beckett, „pe care Eschil ar fi recunoscut-o, dacă nu cumva ar fi şi înțeles-o"[5].
Preocuparea pentru o anume filiație gotică - atât în ceea ce priveşte tematica şi atmosfera afectivă, cât şi discursivitatea adesea intertextuală - a pieselor ionesciene nu a făcut până acum obiectul studiilor de ionescologie, în ciuda intuiției lui Duckworth, semnalată printr-o vagă aluzie, sau în ciuda acuzei de lamentație puerilă în fața morții, pe care Tynan o aduce „filosofiei" lui Ionesco. Aş adăuga aici că acelaşi Kenneth Tynan, cu ocazia controversei sale cu Ionesco privind necesitatea teatrului realist (susținut de criticul londonez şi combătut de dramaturg), defineşte dramaturgia ionesciană printr-o formulă metaforică inedită, care accentuează nu atât absurdul acestui tip de teatru, cât caracterul său „picant, excitant", ba chiar acela de a fi - cu o acuză critică nedreaptă de astă dată — un „divertisment marginal". Prin teatrul său, Ionesco ar oferi cititorilor „o lungă călătorie de bâlci într-un tren fantomă, cu cranii peste tot şi cu măşti de ceară urlând"[6].
208

O topografie a impulsului gotic în teatrul contemporan realizează, în schimb, criticul MaryBeth Inverso, remarcând înrudirea dintre gotic şi mişcarea teatrului alternativ actual. Drama numită de către critic „New Gothic" sau „NeoGothic" ar prezenta în mare parte trăsăturile stilistice, temele şi structurile narațiunii gotice tradusă în idiom dramatic. In ciuda aparențelor, prin urmare, nu melodramele gotice ale secolelor al XVIII-lea şi al XlX-lea dramatizează imaginația autentic gotică, fiindcă didacticismul şi sentimentalismul melodramatic sunt în dezacord cu „fundamentalul atavism" şi cu ambiguitatea morală a literaturii unor Laurence Sterne, Ann Radcliffe, George Eliot, a surorilor Bronte sau a lui Mary Wollstonecraft Shelley. Recrudescența sensibilității gotice este semnalată în secolul XX, ea localizându-se acum cu prioritate în genul dramatic *(Marat-Sade,* de Peter Weiss, de exemplu, este declarată de către critic cea mai paradigmatică piesă gotică produsă vreodată pe scenă). MaryBeth Inverso îşi argumentează teoria privind resuscitarea perspectivei gotice în teatrul contemporan prin referiri deopotrivă la texte simptomatice în această privință ale unor Wedekind, O'Neill, Pinter, Stoppard, Ionesco (la cel din urmă, ca reprezentative pentru imaginarul gotic sunt numite doar piesele *Rinocerii, Amedeu sau cum să te debarasezi* şi *Noul locatar),* ca şi la concepția regizorală a lui Antonin Artaud. In ceea ce-l priveşte pe Artaud, scena teatrului „cruzimii" este un topos mai gotic chiar decât l-ar fi vrut cel care scrisese *Teatrul şi dublul său* şi care, astfel, se afla de partea diavolului fără a-şi da seama, conchide exegeta.
Dacă Artaud, cu care Ionesco împărtăşeşte înclinația înspre violența şi cruzimea afectivă cu care teatrul trebuie să confrunte spectatorii, este suprarealist prin orientarea înspre irațional şi prin revolta împotriva structurilor politice, estetice şi sociale, ca şi prin metaforele alchimice şi prin obsesia *ciumei* care ne bântuie, el s-ar dovedi totodată „gotic" prin ideea că teatrul (la fel ca viața) implică în chip necesar cruzime, fiind un loc prin excelență al pericolului (exprimare deloc metaforică de astă dată), în care cerul poate cădea oricând peste noi, iar răul funcționează ca lege a unui univers mai întotdeauna ostil omului. Imageria vârtejurilor, a
209
scufundărilor şi a gesturilor convulsive, la care Artaud recurge în mod recurent, par luate şi ele din paginile unor Charles Robert Maturin (cu al său *Melmoth the Wanderer)* sau E. A. Poe.

Care ar fi, prin urmare, pornind de la reperele teoretice radiografiate de M. Inverso, trăsăturile gotice ale teatrului ionescian, trăsături regăsibile, de altfel, şi la alţi dramaturgi aşa-zişi ai absurdului, precum şi în spectacologia contemporană, dominată de figura profetică a teoreticianului cruzimii pe scenă?
Transcendenţei capabile de decizii adesea arbitrare din tragedia clasică îi ia locul, în drama gotică a secolului XX, un univers al *răului,* un rău metafizic concretizat uneori nu numai în viciul uman, ci şi în ostilitatea unei naturi sau, mai adesea (ca la Ionesco şi Beckett), a unui „decor" artificial exterior omului. „Regia" şi „scenografia" piesei de tip gotic aparţin unei puteri - fie transcendentă, fie imanentă - a cărei natură este profund teatrală. Personajul acestei dramaturgii a ororii şi senzaţionalului ar fi la rândul său mai mult un *rol,* predestinat, de victimă sau de călău.
Acel personaj căruia i se prescrie, de pildă, rolul de victimă este supus prin limbaj (instrument tiranic, coercitiv şi chiar criminal, ca în *Lecţia* de Ionesco, unde „filologia duce la crimă") unei întregi retorici a intimidării, a ameninţării, moştenită, în teatrul actual, de la textele narative gotice ale secolelor al XVIII-lea şi al XlX-lea. Reprezentative în acest sens ar putea fi considerate nu mai puţin piese precum *îngrijitorul* şi *Aniversarea* ale lui Harold Pinter.
Pe de altă parte, universul gotic anulează şi orice posibilitate de funcţionare a moralei sociale şi a justiţiei, inocenţii pierind o dată cu ticăloşii, sau mai degrabă în locul lor. In piesa ionesciană *Călătorie în lumea morţilor,* un personaj - figură paternă persecutorie - declară fără drept de apel: „Canalia este egală cu geniul", sau: „In eternitate totul se nivelează". Protagonistul cvasiautobiografic Jean din piesa cu acelaşi titlu (precum altă dată Berenger din *Ucigaş fără simbrie,* sau Primul Bărbat din *Omul cu validele)* are revelaţia straniului, a. nenaturalului care se iveşte dintr-o dată de dincolo de pojghiţa universului aparent protector, domestic, burghez:
210
Erau diverse forme, diverse obiecte în spaţiu şi care, dintr-o dată, luau nişte forme monstruoase, amintindu-mi că nu mai încape nici o îndoială: nu mă aflam la mine acasă. Atunci unde mă aflam? Scaunul devenea un balaur cu două capete, iar luciul şifonierului căpăta aspectul unui lac. Un lac bi^ar. de unde răsărise?
Specifică romanului gotic, dar nu mai puţin dramaturgiei neogotice contemporane, este tocmai această subminare a spaţiului închis, domestic, a habitudinilor familiale, prin insinuarea din exterior a insolitului, a straniului şi neobişnuitului, categorii conotate negativ în cadrul poeticii literare a spaimei şi senzaţionalului macabru, ca în *Cântăreaţa cheală, Victimele datoriei* şi *Amedeu sau cum să te debarasezi.* Distrugerea existenţei clişeizate a familiei, a celulei burgheze, spargerea unei false, în fond, feerii domestice, ca în *Jacques sau supunerea,* confirmă afirmaţia criticului David Punter, după care literatura gotică este o literatură scrisă *pentru* burghezie şi totodată *împotriva* burgheziei[7]. Interiorul burghez, spaţiu aparent securizam, prezent în majoritatea pieselor ionesciene, începând cu camera soţilor Smith din *Cântăreaţa cheală,* este metamorfozat nu o dată în spaţiu thanatic - de pildă, camera-cavou din *Noul locatar.* Pe de altă parte, în *Călătorie în lumea morţilor,* câteva personaje fără identitate ontologică precisă - apariţii onirice sau morţi-de-vii, strigoi — invocă tocmai recurentul topos gotic al cimitirelor, al mormântului, asociindu-i viziunea grotesc-eschatologică asupra unui viitor catastrofal al omenirii:
Doamna Simpson: (...) Din copil în copil se ajunge la sfârşitul lumii, după care mormintele se vor deschide.
Arlette: (...) Cocile cometelor pot să fărâme toate mormintele. Gropile pot să explodeze cu tot ce au înăuntru. (...) Când pământul va fi ocupat cu totul de cimitire, unde-o să mai punem morţii? Va trebui să-i ardem pe ceilalţi. Dar asta va face munţi de cenuşă. Unde-o să punem cenuşa?
La rândul lui, protagonistul Jean îi descrie Bătrânei — probabil mama sa moartă - o arhitectură ameninţătoare, labirintică, alcătuită din ziduri înalte, străzi înfundate şi ocolite, pe care a fost nevoit să le
211
traverseze pentru a ajunge la ea. Sentimentalismul melodramatic, parodiat continuu, este în chip firesc înlocuit într-un astfel de univers de sentimentul neîntrerupt, copleşitor, d iminenţei unui pericol, al apropiatei apocalipse universale:
Eu mă aştept în fiecare clipă la o catastrofă, spune Arlette din *Călătorie în lumea morţilor, şi mă întreb cum de mai ţine şandramaua'? Dacă se crapă pământul?*
în *Jocul de-a măcelul,* Bătrânul îşi clamează patetic frica, pe care o recunoaşte în fond la toţi cei hipnotizaţi şi marionetizaţi, ca de o fatalitate, de cumplitul „joc" thanatic:
Dar cum poţi tu să accepţi toată angoasa asta? In jurul nostru, toată lumea e îngrozită de frică. Toată lumea a încremenit în durere. (...) Nu neapărat spaimele celorlalţi mă apasă. Propria-mi spaimă îmi ajunge. Iar astăzi văd spaima aceasta a mea cum se multiplică şi străluceşte în ochii tuturor.
Atmosfera afectivă de tip gotic din piesele lui Ionesco ţine mai ales de atitudinea ambivalenţă - de fascinaţie şi oroare în acelaşi timp - a persorfajelor sale în faţa morţii, ambivalenţă pe care autorul *Lecţiei o* împărtăşeşte cu dramaturgul flamand de expresie franceză Michel de Ghelderode (care, în *Entretiens d'Ostende,* vorbea despre gustul macabrului la naţiunea flamandă, despre tendinţa flamanzilor, regăsibilă şi la spanioli, de a amesteca Moartea în viaţa cotidiană), sau cu cel mai important scriitor flamand contemporan, Hugo Claus, autor, printre altele, al unui *Chanson de l'assassin (Het lied van de mordenaar).* Cu aceşti doi dramaturgi, Ionesco are în comun paradoxala atracţie malefică, amorală, faţă de figura asasinului, fapt vizibil nu numai în patetica tentativă de dialog a lui Berenger cu ucigaşul din *Ucigaş fără simbrie,* ci şi în construirea, mai curând simpatetică decât

critică, a unor personaje ca Profesorul din *Lecția,* violator de fecioare şi ucigaş în serie (ca protagonistul legendar din *Sire Halenyn* al lui Ghelderode), sau ca dramaturgul ratat din *Amedeu sau cum să te debarasezi,* autor aproape ingenuu şi iresponsabil al unei crime pasionale. De altfel, deja în întâiul text ionescian de teatru absurd - scris

în româneşte şi datând din 1943 -, *Englezeşte fără profesor,* unde servitoarea Mary se dădea drept „Sherlock Holmes", este prezentă nu întâmplător o astfel de trimitere livrescă la universul romanelor polițiste sau de *mistere,* moştenitoare ale narațiunilor care comercializaseră, odinioară, fascinația romantică pentru moarte, mister şi teroare (până la a crea o modă şi, câteodată, un *kitsch* estetic).
înclinația pentru morbid şi tema mortului-de-viu (de la Bobby Watson, un „cadavru viu" atât de vesel, cum îl numeşte Domnul Smith din *Cântăreața cheală,* la morții vorbitori din *Călătorie în lumea morților),* care amintesc de cunoscutul roman al lui Frankenstein semnat de Mary Shelley, este regăsibilă, iarăşi, la Ghelderode, în piese ca *Mademoiselle Jaîre, Fastes d'Enfer* şi *La mort regarde a lafenetre,* şi nu mai puțin la Hugo Claus, în *La Vie et Ies oeuvres de Le'opold II (Het leven en de werken van Leopold II).* Dacă, în cazul lui Ghelderode, învierea morților aminteşte macabrul lui Poe, pentru Claus, la fel ca pentru Ionesco, motivul mortului trezit temporar sau doar aparent la viață (cum e mătuşa Adelaide din *Setea şi foamea)* este tratat cu o distanțare parodică de operă bufă sau de tragicomedie.
Distanțarea, la Ionesco, provine din perspectiva auctorială cumva trucată, anamorfotică, falsă, cadrul apocaliptic din *Călătorie în lumea morților,* de pildă, părând o parodie a atmosferei gotice a castelelor cu fantome. Referința livrescă implicită ar putea fi celebrul *The Castle of Otranto* al lui Horace Walpole. Impunătorul castel devine, în lectura parodică a personajului Jean, un platou de filmare, dar şi un decor de teatru, cu lacuri şi câmpii artificiale, de pe care nu lipsesc, desigur, ca-ntr-un palimpsest de roman gotic menit vreunei ecranizări de succes, ruinele:

Mai sunt şi ruine acolo, dar n-aveți grijă, nu trebuie atins nimic din ele, fiindcă sunt ruinate anume. Ati înțeles, aşadar, să semnăm contractul.

Berenger cel din *Pietonul aerului,* elaborând pentru ceilalți teoria fantasticei Anti-Lumi, nu ezită să recurgă şi el la toposul gotic recurent al ruinelor. Conform elucubraționistei sale teze patafizice, din aceste dezolante ruine s-ar putea reconstitui pe tărâmul celălalt, în negativ, ca în

utopia mistică şi eschatologică a Ierusalimului ceresc, castelele impunătoare de odinioară:
j tu, toate aceste castele defuncte, ale căror dovedi nu sunt decât aceste ruine, ele sunt, desigur, pe de-a-ntregul prăbuşite, dar cine ştie, poate că...
poate că — // aici, în asta stă toată speranța noastră —, poate că într-o bună Zț, după ce vor fi traversat neantul, totul va fi reconstruit, va fi restaurat de
partea cealaltă. Poate că totul va fi construit invers.

Personajul care cutreieră acest teatru-palimpsest al narațiunii gotice reînviate *invers,* parodic, are de asemenea o natură cu totul teatrală, el fiind mai curând un actor distanțat de propria existență, ca Jean din *Călătorie în lumea morților,* un individ care-şi joacă succesiv, sau concomitent, rolurile de victimă şi călău. Intr-o lume-scenă, arbitrară, anarhică, sau, dimpotrivă, aflată sub tirania rinocerizării şi a ciumei ucigătoare (ca în *Jocul de-a măcelul),* antieroul ionescian — de la Bobby Watson sau interşanjabilii Smith şi Martin, la protagoniştii de factură autobiografică din *Omul cu validele* şi *Călătorie în lumea morților* — se defineşte printr-o identitate labilă, fluidă, incertă, amintind de preferința romanului gotic pentru dedublare şi metamorfoză continuă. în *Victimele datoriei,* poetul Nicolas d'Eu teoretizează chiar teatrul „iraționalist", nonaristotelic, care va renunța la „principiul identității şi al unității caracterelor", păstrând „contradicția şi non-contradicția, non-contradicția în ceea ce simțul comun consideră contradictoriu". *Victimele datoriei* poate fi citită ca o piesă analitică parodiată[8] şi, totodată, ca dramă detectivistă, după cum *Ucigaş fără simbrie* şi *Amedeu sau cum să te debarasezi* par să fie nişte *mysteries* sau *thriller-un* care-şi conțin propria parodie. Genul narațiunii detectiviste sau de tip *mystery* nu este, în fond, decât tot un moştenitor al romanului gotic al secolului al XVIII-lea, doar că misterul rămâne, atunci, la fel ca în dramele neogotice aşa-zis absurde ale lui Ionesco, Pinter sau Tom Stoppard, unul impenetrabil, insinuând sentimentul de nesiguranță ontologică şi luând locul destinului din tragedia antică. Rezolvarea detectivistă va fi parodiată fie prin devierea detectivului sau a criminalului de la scop, de la rolul lor prestabilit, ca în *Ucigaş fără simbrie* şi, respectiv, *Amedeu sau cum să te debarasezi,* fie prin

supralicitarea — până la sadismul absurd — a rolului călăului, ca în *Victimele datoriei,* sau ca la Harold Pinter, în *Aniversarea.*
In opinia lui Patrick Day, un alt ideolog al paradigmei literare gotice, singurul mijloc de supraviețuire în cosmosul gotic, unul persecutoriu şi nesigur prin excelență, ar fi un fel de „pasivitate alertă"[9]. Ea ar trebui să-i aparțină însă, cred, nu numai personajului, cum susține Day, ci nu mai puțin spectatorului. Captivarea spectatorului şi a cititorului se realizează de fapt prin ceea ce David Punter numea, referindu-se la „literatura terorii", o structură paranoică a discursului. Teatrul ionescian nu face decât să confirme, dintru început, sentința lui Punter, o dată cu *Englezeşte fără profesor,* în care, în cadrul finalului de *bappening* pirandellian, mai mulți

spectatori sunt împuşcaţi cu aprobarea Autorului şi a Directorului teatrului. Motivul crimei reapare, de altminteri, şi în *lecţia, Victimele datoriei* şi *Ucigaş fără simbrie,* cititorul fiind supus unui *catbarsis* negativ, prin distanţare, ca în psihodramă (în acest sens, psihodrame părând a fi şi piese ca *Regele moare, Pietonul aerului* şi *Călătorie în lumea morţilor).* Ca Artaud altă dată, Ionesco se pronunţă pentru teatrul care să exercite o *violenţă* estetică cu efect purificator asupra limbajului şi a realului deopotrivă. Astfel încât în piesele sale bântuie sugestia ameninţă-toare ca spectatorii înşişi, fie cei exteriori scenei, ca în *"Englezeşte fără profesor,* fie cei interiori spaţiului fictiv, ca vizitatorii invizibili din *Scaunele,* englezii din *Pietonul aerului* sau burghezii marionetizaţi din *Jocul de-a măcelul,* să uite, la rândul lor, convenţia teatrală şi să se transforme într-o ucigaşă „hoardă" gotică, asemănătoare pirandellienilor „uriaşi ai munţilor".

215

2. Gotic vs. melodramatic

După cum afirmă unul dintre teoreticienii contemporani ai curentului preromantic al goticuLui, Peter Thorslev, „în universul gotic răul şi haosul sunt definitiv instalate şi de nezdruncinat"[10]. întocmai ca în *Ucigaş fără simbrie, răul,* ca motor al imaginaţiei gotice şi reper metafizic al universului de tip gotic, este depistabil nu numai în viciile umane, ci el provine mai degrabă dinspre oculte legi şi forţe exterioare şi ostile omului: „Dincolo de minuscula şi ordonata arie a experienţei noastre", adaugă Thorslev, „se află meniri s-au destine sau chiar conştiinţe, ale căror conţinuturi sunt imposibil de descifrat, şi care se dovedesc, în cel mai bun caz, capricioase, iar în cel mai rău caz malefice cu premeditare"[11].

Despre imanenţa răului universal, a cărui acţiune e ireductibilă, Ionesco vorbeşte, în cel mai autentic spirit fatalist al goticului, în legătură cu *Ucigaş fără simbrie:*

Dacă răul pe care oamenii şi-lfac unii altora îşi schimbă aparenţa, natura lui profundă rămâne aceeaşi.
A.m scris ca să mă întreb la rândul meu despre această problemă, despre acest mister. E tema piesei mele ***Ucigaş fără simbrie,*** *unde ucigaşul îl chestionează pe asasin încercând zadarnic să afle motivele urii acestuia. Ura poate avea pretexte, motive — nu. Asasinul omoară fiindcă nu poate face altfel, fără nici o motivaţie, cu un fel de candoare, de puritate. Udgându-ipe alţii, ne ucidem de fapt pe noi înşine*[12].

Cosmosul ficţional propus de melodramă, prezent de asemenea, prin metamorfoză parodică, în piesele ionesciene, este structurat şi el, la fel ca acela gotic, graţie unor legi misterioase, de provenienţă ocultă. în plus, literatura melodramatică e nu mai puţin bântuită de preocuparea obsesivă pentru rău. Atunci când funcţionează ca principiu al ontologiei goticului, *răul* se manifestă în chip ineluctabil, cu fatalitate, cum se întâmplă în *Lecţia, Ucigaş fără simbrie* şi *Jocul de-a măcelul.* Dimpotrivă, instanţa malefică din melodramă pare a fi mai mult un agent dramatic, un termen de antinomie în ordine etică, un pretext al apariţiei

216

contrapunctice a binelui. Posibilitatea „salvării" morale prin opţiunea pentru *bine,* respectiv pentru personajele „pozitive" - în general feminine —, victime inocente, a căror puritate îşi atrage parcă magnetic persecuţia din partea forţelor opuse, malefice, lipseşte însă din piesa ionesciană de inspiraţie gotică. Aceasta din urmă va fi deci străină de didacticismul — mai exact, pseudodidacticismul - pe care-1 presupun, în schimb, melodramele absurde gen *Scaunele, jacques sau supunerea, Amedeu sau cum să te debarasezi* şi *Pietonul aerului.*

Nutrită din tendinţe contrarii, orientată maniheic înspre tenebre şi lumină în acelaşi timp, opera ionesciană se lasă pe rând în voia uneia sau alteia dintre cele două pulsiuni, paradoxal complementare, ale imaginarului său: fie cea melodramatică, însoţită de luminoasa previziune a unei rezolvări morale a conflictului, fie cea gotică, acompaniată de fantasmele catastrofice ale unei „căderi" iremediabile, în ordine morală şi spirituală deopotrivă. Propensiunea melodramatică înspre un „final fericit", ca recompensă morală pentru virtutea necompromisă ori pentru nemernicia convertită la onorabilitate, se regăseşte formulată între evocările experienţelor luminoase ale copilăriei, în *Prezent trecut, trecut prezent.* Speranţa într-un „triumf spiritual e precedată de o proiecţie imaginară de natură eschatologică, al cărei rost constă în a purga de „milă şi frică", ori mai curând de angoasă. *Catharsis-\A* invocat de Ionesco nu este însă în cele mai multe cazuri unul de anvergură tragică, ci doar unul „domestic", preauman, melodramatic:

încetul cu încetul, încetul cu încetul plecăm, ne desfacem, ne topim. Ceea ce rămâne se strânge cu făraşul şi se aruncă la gunoi. 0 să vină cineva să ne strângă, să ne reunească?
(...) *Poate că, în ultimul moment, când totul va părea pierdut, vom evada, ne vom înălţa, vom învinge*[n].

însă „scandalul" ontologic provocat de caracterul insurmontabil al *răului,* de spectrul unui dezastru universal fără ieşire, specifice dimensiunii gotice a dramaturgiei şi eseisticii ionesciene, pare a deţine preponderenţa în raport cu proiecţiile luminoase, pline de conotatii etice,

217

ale imaginarului melodramatic. Un document revelatoriu pentru sensibilitatea de coloratură autentic gotică a lui Ionesco îl constituie eseul al cărui titlu e mai mult decât lămuritor în el însuşi, *Lumea este insuportabilă,* inclus în volumul *Sub semnul întrebării.* Amintind sumbra profeţie a lui Rimbaud - „Va veni vremea asasinilor, profetiza încă Arthur Rimbaud. Asasinul, ucigaşul este idealul mărturisit sau nemărturisit al multora dintre noi" —, autorul lui *Ucigaş fără simbrie* se arată, mai întâi, adeptul doctrinei gnostice după care lumea a fost creată de un demiurg răuvoitor. Explicaţia cumplitei stări de fapt a insuportabilităţii lumii, în care „popoarele sunt în delir", iar „oamenii au depăşit chiar şi limitele josniciei", se găseşte, logic, în prezumţia gnosticilor privind

răutatea intrinsecă a creației:
Mă întreb cu ruşine şi cu nmuşcări dacă gulagurile nu sunt inevitabile. Evident, lumea este rea, mai mult decât evident lumea este rea. Sau poate că este rău alcătuită, rău construită. Gnosticii credeau că Dumnezeu nu este adevăratul creator al lumii. Demiurgii ar fi fost demoni sau îngeri decăzuți, care i-ar fi furat lui Dumnezeu câteva secrete de fabricație şi ar fi conceput, făcut această lume fără voința Iui Dumnezeu şi chiar împotriva Voinței sale.
Formulările patetice ostentative şi oarecum excesive, reacțiile afective hipertrofiate, combinate cu accentele expresioniste ale viziunii — în linia poeticii caragialiene a „simțului enorm" şi „văzului monstruos" -, amintesc totodată şi de polarizirile cu miză morală ale esteticii melodramatice:
Din schimbări în schimbări, societățile au devenit mai oribile decât oribilul, mai odioase decât odiosul. Cei care au vrut şi care vor încă, sau care pretind că vor să instaureze dreptatea nu instaurează decât răzbunarea şi pedeapsa. Cei care pretindeau că vor să facă să domnească libertatea nu fac să domnească decât dictatura şi teroarea™.
Goticul acestei proze eseistice ionesciene constă în specifica dispoziție creatoare maniheistă despre care Vijay Mishra, radiografiind „sublimul" literaturii gotice, afirma că „îndrăzneşte să abordeze problema

necesității răului"[15]. înclinația spre violență a umanității ține de zona misterului ocult, pateticele interogații retorice pe care Ionesco le formulează în această privință dezvăluind o dată în plus structuralul său scepticism epistemologic şi ontologic totodată:
Ce este de făcut în fața acestei enigme care ne lasă neputincioşi. Dacă vreau să fac ceva împotriva violenței, produc eu însumi violență. Două secole de revoluții nu l-au făcut mai bun pe om, pe acest om primejdios pentru om. Ştiam de multă vreme că omul este cel mai rău duşman al omului. In fața acestei enigme fundamentale ce mai putem spune? Ce să întreprindem? Ce să scriem? Există deja avalanşe, miliarde de cuvinte. Ce haos.[n(>]
Haosul lingvistic şi referențial, metafizica răului, precum şi lipsa de soluție şi insecuritatea ontologică specifice goticului se acordă în cel mai înalt grad cu perspectiva sceptică asupra existenței, aşa încât piese „gotice" ca *Jocul de-a măcelul, Omul cu validele* şi *Călătorie în lumea morților,* aparținând ultimei perioade de creație ionesciene, se încheie nu întâmplător în nota celui mai sumbru scepticism. „Suntem prinşi în capcană. O să ardem ca şobolanii" — astfel sună ultima replică din *jocul de-a măcelul,* iar finalurile din piesele autobiografice *Omul cu validele* şi *Călătorie în lumea morților* îmbină perspectiva scepticismului gnoseologic cu atmosfera plină de premoniții negre a goticului. Dacă rătăcirea prin zona enigmatică a inconştientului se încheie, pentru „omul cu valizele", printr-o stranie stare de seninătate, în urma revelației că viața lui şi a celorlalți e nu mai mult decât o iluzie onirică - „Mă trezesc în vis. N-am să mai adorm niciodată în vis" -, protagonistul autobiografic din *Călătorie în lumea morților,* în schimb, se lasă copleşit de disperarea unui scepticism radical, tradus printr-un fastuos delir verbal. Combinându-se arbitrar, în absența vreunui sens referențial, frazele personajului devin tot mai incoerente şi, concomitent, tot mai pline de un lirism de nuanță suprarealistă:
Acuma nu ştiu nimic. Dar aş fi putut să-mi pun întrebarea dacă aşa ceva ar fi fost de folos pentru interpretarea sensurilor existenței. (...) Niciodată, niciodată, niciodată, totul îmi vine brusc în cap, în al meu cap ros de miturile ignoranței, miturile ignoranței, miturile ignoranței, miticele mituri ale ignoranței,

care privesc şi deprivesc, orientează şi debusolea^ă. (...) Doamnelor şi domnilor care nu existați, şi tu, public care eşti, de fapt, o gaură neagră, expunerea mea conține mai multe argumente importante din care reiese că salvatorul salvat va salva. Totul e fân. Dacă există vaci de muls le vom mulge. Vor fi existat oare mamsterele, manusferele, matiferele şi misterele pe care acoliții lor le-au dărâmat cu forța? Oh, capul meu, capul! Tot vorbind aşa, îmi dau seama cum cuvintele exprimă nişte lucruri. Spun, oare, şi lucrurile nişte cuvinte? (...) Doctrina din ultimul timp se învârte şi se-nvârte în ceruri în cercuri, dar o sorb adâncurile. Adâncurile sunt nişte flori albastre şi galbene. înainte vreme erau folosite ca năframe înflorate pe la serbările
publice, pe câmpiile speculației universale. Nu ştiu. Tot ce ştiu e că am păstrat
fărâme şi firimituri de celule. Nu ştiu.
Enigmaticele „mituri ale ignoranței" şi, corespunzătoare lor, universurile criptografice guvernate de forțe de sorginte ocultă, ori anti-lumile ordonate conform unei p seudogeometrii de inspirație urmuziană parcă —, toate revelează, în anticamera fantasticului, categoria intermediară a *straniului.* Acesta are însă întotdeauna conotații duale: pe de o parte, catastrofice, apocaliptice, iar pe de altă parte declanşatoare de viziuni insolite, de sentimente de frică, dar şi de exaltare în fața miracolului cosmic şi individual. După cum încă din 1931, în articolul programatic *Despre melodramă,* viitorul dramaturg făcea apologia melodramei şi a efectului ei cathartic, produs prin „libera dospire a sentimentelor neprevăzutului şi groazei", peste aproape jumătate de secol, în 1979, Ionesco îşi mărturiseşte paradoxala atracție față de teroarea pe care i-o stârnesc, de exemplu, ficțiunile filmice de tipul thriller-urilor:
Nu mai pot citi parele, nu mai pot asculta ştirile %lei, toate acestea mă umplu de groapă. Dar suntem duali, pentru că sunt în acelaşi timp uimit să observ în ce măsură mă atrag filmele de violență. Există fără îndoială în mine, ca în fiecare dintre noi, teama şi dragostea de teroare^J.
Catharsis-\A melodramatic, provocator de sentimente morale, precum şi cel gotic, iscat nu din milă şi frică, ci din amestecul de oroare şi admi-

rație, sau din „dragoste de teroare", sunt stârnite, prin ostentarea „sforilor" şi denunțarea mecanismelor teatrale, pe tot parcursul derulării acțiunii ori, mai exact, inacțiunii unei piese. Este explicabilă în acest caz definirea

teatrului drept „ceva teribil, care se revelează încetul cu încetul", sau drept „un fel de succesiune de stări şi de situații, mergând către o densificare din ce în ce mai mare"[18]. Nu atât fantasticul, prin urmare, cât *straniul,* dar mai ales *uimitorul sau,* altfel spus, *miraculosul pate* a fi categoria estetică şi afectivă deopotrivă pe care aceste piese o pun în evidență cu premeditare; acel miraculos care, după Andre Breton, era el însuşi, în *exclusivitate, frumos.*

221

3. Farsa tragică - între supranaturalul gotic şi miraculosul suprarealist

După cum demonstram anterior în capitolul despre *Melodramaticul Berenger...,* aşa-zisul *absurdism,* considerat de obicei de exegeză, în mod aprioric, ca principala trăsătură a dramaturgiei ionesciene, şi aplicat îndeobşte fără discernământ acestei opere, ca o etichetă critică comodă şi în egală măsură irelevantă din punct de vedere hermeneutic, se dovedeşte a fi în fond, la o analiză mai aprofundată, un hibrid al mai multor paradigme literare şi categorii estetice corespunzătoare lor. Farsele tragice „englezeşti", fie ele pseudomelodramatice sau gotice, rescriu, la modul parodic, câteva capitole esențiale din istoria literaturii, inversând ordinea şi logica organică a derulării lor în. timp; ceea ce face ca, de pildă, topos-ul melodramei, apărut prin dramatizarea romanelor gotice ale secolului al XVTII-lea, să preceadă în schimb, în parabola descrisă de dramaturgia ionesciană, textele gotice. Cele din urmă iau locul tonalității melodramatice parodiate din primele piese şi devin preponderente începând cu *Setea fi foamea* (1964), un *mister* de inspirație ocultă, rozacruciană pe alocuri, şi continuând cu farsa metafizica *Jocul de-a măcelul* (1969), apoi cu pseudotragedia ubuescă *Macbett* (1972), cu farsa de inspirație gnostică *Ce formidabilă încurcătură!* (1973) şi, în fine, cu piesele onirice şi psihanalitice din anii '70, *Omul cu validele* şi *Călătorie în lumea morților.* Goticul acestor texte este nu numai un radical tipologic. El funcționează la Ionesco, autor cu o pronunțată conştiință metatextuală şi teoretică, mai degrabă ca o *epistemă,* prin care convențională lume reală se redefineşte la incidența cu miraculoasa lume onirică.

în ceea ce priveşte aceasta prăbuşire a hotarelor ontologice dintre vis şi realitate, goticul se întâlneşte cu suprarealismul, de la care piesele ionesciene se revendică de asemenea. Nu e surprinzător prin urmare faptul că Andre Breton - care vedea în *Cântăreața cheală* corolarul estetic a ceea ce suprarealiştii îşi propuseseră să realizeze cu 20 de ani în urmă - se referă elogios, în *Primul manifest al suprarealismului,* la cel mai reuşit, probabil, roman al literaturii gotice, reprezentativ pentru această literatură a terorilor oculte, *Călugărul,* de Matthew Gregory Lewis. Pentru Breton, *Călugărul* lui Lewis este un roman impregnat în întregime de suflul

222

miraculosului şi, tocmai de aceea, reprezentativ pentru un mod *figurat* de existență a literaturii. „J'entends que ce livre n'exalte - adaugă teoreticianul suprarealismului -, du commencement â la fin, et le pus purement du monde, que ce qui de l'esprit aspire â quitter le sol et que, depouille d'une pârtie insignifiante de son affabulation romanesque, â la mode du temps, ii constitue un modele de justesse, et d'innocente grandeur"[19].

Ecoul frazelor lui Breton pare să reverbereze, parcă involuntar, în eseurile ionesciene pe tema literaturii de avangardă, iar tendința de **a** accede la o *suprarealitate,* la un tărâm al numinosului, pe care suprarealiştii par să o fi preluat din fascinanta lume ficțională a goticului, îi este proprie nu într-o mai mică măsură autorului unei paradoxale feerii onirice cu tonalități apocaliptice, cum e *Pietonul aerului.* Elogiindu-1, în *Prezent trecut, trecut prezent,* pe „acest teoretician al iraționalului", Andre Breton, Ionesco împărtăşeşte ideea exuberanței creatoare nedogmatice a suprarealiştilor, precum şi libertatea estetică nelimitată pe care o preconizaseră aceştia, văzând în ea o cale de acces metafizic la valorile spirituale absolute:

...el voia ca poezia să fie viață, voia să trăim într-o stare de grație poetică, de tensiune spirituală, de exta% lucid care ar decupla forțele spiritului; căci, inamic al religiei, în care nu vedea decât un fel de filozofie degradată sau de ideologie închisă, Andre Breton era un mistic. (...) să fii liber, da, să fii liber, dincolo de realismele separate dogmatic de real, aceasta este exigența suprarealistă de participare la Ființă®.

O similară „exigență" spirituală, provenită dintr-o interpretare mistică a vieții, exista, implicit, în literatura gotică. Subiectivitatea de tip gotic găsea în supranatural *sublimul,* ca obiect al unei căutări esențialmente spirituale[21]. *Primul manifest al suprarealismului* reiterează ideea că suprare-alitatea se poate ivi grație unei miraculoase revelații de ordin spiritual. Tatonând definirea câtorva posibile accepțiuni ale *miraculosului,* Andre Breton leagă această categorie de o anume *revelație generală* din care ne parvine doar un detaliu, cum ar fi *ruinele* romantice, *manechinul* modern sau vreun alt simbol în stare a mişca sensibilitatea umană pentru o

223

vreme[22]. Insolitul farselor tragice ionesciene, care provoacă starea cathartică de *etonnement,* de uimire purificatoare, este un efect al revelației luminoase ori, dimpotrivă, „monstruoase", dar întotdeauna neaşteptate, presupusă de acest tip de teatru:

Dintr-o dată, ceva se strică - i se confesează dramaturgul lui Claude Bonnefoy —, *se risipeşte si apare caracterul monstruos al oamenilor sau decorul devine de o stranie ta te necunoscută, iar oamenii şi decorul îşi dau astfel poate pe față veritabila lor natură. Poate că asta este teatrul: revelația unui lucru care era ascuns. Teatrul este neaşteptatul care se arată;*

teatrul este surpriza. (...) teatrul nu trebuie să fie ilustrarea vreunui lucru gata dat. Dimpotrivă, el este explorare[11].
Prin caracterul inițiatic, de revelație a ceva „ascuns" în prealabil cu grijă în cripta textului, teatrul ionescian pare că dramatizează totodată un fel de filosofie ocultă, ceea ce nu e departe de câteva surprinzătoare aserțiuni cu iz masonic din manifestul lui Breton:
Le surre'alisme vous introduira dans la mort qui est une socie'te secrete. II gantera votre main, j ensevelissant l'M profond par quoi commence le mot Me'moire[24].
Refugiul în suprarealitate este însoțit deci fie de previziuni thanatice - cum se întâmplă și la Ionesco, în piese onirice scrise în siaj suprarealist, cum ar fi *Ce formidabilă încurcătură!, Omul cu validele* și *Călătorie în lumea morților* -, fie de redobândirea stării de grație și spontaneitate specifice copilăriei. „L'esprit qui plonge dans le surrealisme revit avec exaltation - afirmă Breton - la meilleure part de son enfance". Din amintirile mirificei vârste timpurii se degajă un sentiment de virginitate și, deci, de *rătăcire,* cel mai fecund sentiment din câte există[25]. Adept al arghezienei *copilăriri,* Ionesco - la care jungianul arhetip *infam* se regăsește, printre altele, în *Scaunele, Jacques sau supunerea, Victimele datoriei, Amedeu...* și *Pietonul aerului* - își proiectează mitic propria copilărie paradi-siacă, în rememorările afective din *Jurnal în fărâme, Prezent trecut, trecut prezent* sau *între viață și vis*.
224
Teritoriul ficțional al copilăriei, grotesc și feeric deopotrivă, este împânzit și acesta de „ființele mici", păpușărești, alcătuite din tărâțe și prevăzute cu obrăjori roz, de porțelan vopsit, sau de alte progenituri terifiante, cum e fiica soților Martin, hărăzită cu un ochi alb și unul roșu, dar și de melodramaticii „orfanei", monstruoși copii bătrâni, din *Scaunele, Victimele datoriei* și *Amedeu sau cum să te debarasezi.* Dacă personajele-copii sunt mai degrabă monstruoase, sau cel puțin îmbătrânite dizgrațios înainte de vreme, ca Marthe din *Pietonul aerului,* cronotopul copilăriei dobândește caracteristicile unei miraculoase suprarealități, de inspirație onirică sau de-a dreptul mistică, abia în paginile memorialisticii ionesciene.
Uimirea atât de specific ionesciană, stârnită de contemplația retrospectivă, actualizează feerice viziuni luminoase, care, pe de o parte, provoacă apariția contrapunctică a întunericului ori a *răului,* în spirit gotic și melodramatic. Lumina este în acest prim caz, ca în *Ucigaș fără simbrie,* un fenomen premonitoriu, inducând, paradoxal, starea de insecuritate ontologică a goticului. Pe de altă parte, epifaniile luminoase se amplifică, uneori, într-o *lumină* și mai mare, atotcuprinzătoare, amintind de euforiile suprarealiste și transestetice ale lui Breton. Revendicându-se, la fel ca Ionesco în mare măsură, de la poetica baudelaireană a închipuirii spontane, *despotice,* catalizată parcă de stupefiante, Breton propunea, ca fenomen suprarealist, apropierea involuntară a două „realități" distante. Prin alăturarea întrucâtva fortuită a doi termeni aparent incongruenți, scapără o *lumină a imaginii,* față de care „noi" ne arătăm a fi, declară Breton, infinit de sensibili.
Făcând la rândul său apologia „stilului de lumină", în care acuratețea formală își asociază revelații cvasimistice, transestetice, Ionesco și-ar putea asuma întocmai frazele profetice, din anii '30, ale lui Breton despre lumina suprareală, suprarațională a imaginii artistice:
Force est donc bien d'admettre que Ies deux termes de l'image ne sont pas deduits l'un de l'autrepar l'esprit en vue *de l'e'tincelk ăproduire, qu'ils sont Ies produits simultane's de l'activiti que j'appelle surre'aliste, la raison se bornant â constater, et ă appreder lephe'nomene lumineux*[2]**.
225
Ionesco își recunoștea de altfel ascendența suprarealistă atunci când analiza, encomiastic, arta plastică a unui primitiv al suprarealismului, Miro, fascinant prin infantilismul și spontaneitatea pline de gratie ale viziunii sale. De un fantastic „umoristic", care „subliniază neverosimilul sau irealitatea realității", pictura ș;i sculptura lui Miro constituie un „joc metafizic", artistul rivalizând în inventivitate, prin creația sa mai *adevărată* decât natura, cu Dumnezeu[27]. Fără a fi câtuși de putin un „inamic al religiei" - formulă prin care îl caracteriza el însuși pe Andre Breton -, Ionesco preferă de cele mai multe ori credinței instituționalizate o căutare spirituală și o opțiune morală nedogmatice, dezinhibate, mistice aproape, asemănătoare când exuberanței ludice de tip suprarealist, când spaimei apocaliptice a omului „gotic" în fața unei enigmatice puteri numinoase, dar degrevate de etică, de dincolo de fire. Toate aceste nuanțe ale epifaniilor posibile chiar și într-o lume a farsei tragice și a parodiei deconstructive, o lume post-sacră deci, dar trăitoare la umbra nostalgiei după sacru, formează, deopotrivă, sfera semantică a mult invocatului *miraculos* ionescian.
226
4. Autorul de tip Frankenstein și intertextualitatea parodică
Printre caracteristicile goticului, care funcționează, întocmai ca manierismul, ca o epistemă anticlasică a literaturii dintotdeauna, se poate numi recursul repetat la metoda parodiei și a pastișei voite. în postmodernitate, acestea sunt, de asemenea, cu predilecție forme „de recunoaștere a istoriei (și, prin ironie, a politicii) reprezentării", după cum demonstrează teoreticianul „politicii postmodernismului", Iinda Hutcheon. Parodia specific postmodernă se definește, în opinia aceleiași cercetătoare, ca „un fel de revedere sau recitire contestatară a trecutului, care confirmă și subminează totodată puterea reprezentărilor istoriei"[28]. Reluarea ironică a literaturii canonice a trecutului se face prin aluzii sau citate propriu-zise din textul prim, obiect al parodiei, până la a se ajunge, s-ar putea spune, la chiar deturnarea mizei acestui text și înlocuirea ei cu o alta, polemică adesea, rescrisă în negativ.
Strategia parodică este, în opinia Iindei Hutcheon, dublu codificată, ea tematizând până la urmă chiar problema

reprezentării în sine, dincolo de importanța, întotdeauna relativă, a faptului ^-reprezentat prin parodie; fiindcă abandonând, polemic, mitul reprezentării mimetice, transparente, de tip realist, prelucrarea parodică intertextuală a unor mostre ale trecutului literar legitimează şi totodată deconstruieşte acest trecut, lăsând să se întrevadă felul în care interpretarea lui retrospectivă devine „politizată". Mitul autoreflexivei arte pentru artă va fi astfel tot mai mult deconstruit, rescrierea parodică subliniind că faptul artistic şi statutul subiectului creator deopotrivă nu au vreo substanță ontologică ce să poată fi considerată aprioric, ci sunt într-o semnificativă măsură rezultatele unor *reprezentări,* iar acestea, la rândul lor, se resimt inevitabil de influențe istorice, sociale şi de mentalitate.
O asemenea accepțiune postmodernă a parodiei ca *reprezentare* istoricizată a literaturii precedente pare totuşi să nu fie întru totul operantă în discuția asupra dramaturgiei lui Ionesco, autor care nu o dată se arată ostil Istoriei[29], refuzând şi ideea că opera ar trebui să sufere vreun determinism ideologic şi social. Atunci când, de exemplu, tema puterii care duce cu fatalitate la exaltări paranoice, la totalitarism şi la crimă, din piesa ionesciană *Macbett,* transcrie parodic alte două texte dramatice

227

cunoscute, tragedia shakespeareană şi farsa *Ubu a.* lui Jarry, ea îşi asociază o estetică anacronică a parabolei cu semnificații general umane. Rino-cerizarea, sau, în grilă ludică, ubuizarea transcrie alegoric nu atât fascizarea şi agresiunile totalitare, cât un fenomen dezistoricizat, atemporal, sau de-a dreptul arhetipal, după cum era şi kafkiana *metamorfoză.* Astfel încât omniprezenta parodie ionesciană, de natură intertextuală, atât de evidentă în piesele pe care, într-un capitol anterior, le numeam „englezeşti", se acordă mai curând cu semnificația autoreflexivă, iar nu transgresivă, a modalității parodice: aceea de pastişare apolitică şi anistorică a trecutului literar.
Acest tip oarecum „narcisist" de parodie, în care intertextualitatea apare ca o formă de legitimare şi consolidare a condiției textuale, ori chiar textualiste, a operei, se aseamănă într-o mare măsură formulei parodice a goticului. Patrick Day, unul dintre „ideologii" paradigmei gotice în literatură, vede în parodie nu numai o metodă de scriere subversivă, căci ea nu doar se constituie într-o subversiune a textului originar, ci este şi o oglindă a acestuia. Mai mult decât o opțiune stilistică pentru scrisul *ă rehours,* parodia din literatura gotică *pune în abis* ideologia ori chiar ontologia lumii gotice în ansamblul ei. Emblematice sunt, în această privință, a parodiei metatextuale de ascendență gotică, cugetările lui Jean din *Călătorie în lumea morților,* personaj autobiografic, şi, în plus, paradigmatic pentru dispoziția sceptic-deconstructivă a ionescianismului din ultima perioadă de creație: „Ce frică ne era cu numai un secol în urmă, nu-i aşa? cu numai un secol în urmă", sesizează Jean, în vreme ce, în prezent, când se pare că „anormalul a devenit normalitate", frica ar dispărea prin dezimplicare afectivă, prin distanțare. In aceeaşi piesă, Arlette remarcă repetabilitatea universală a fenomenelor - care poate fi, aş adăuga, inclusiv una a fenomenelor literare, prin posibila pastişă de tip *textualist.* „Tot timpul aceleaşi mişcări, revin ciclic aceleaşi mişcări", se lamentează Arlette. Iar tatăl defunct al lui Jean invocă motivul - tipic gotic, dar ținînd totodată şi de intertextualitatea postmodernă - al foilor îngălbenite, al misterioaselor manuscrise ininteligibile scoase din sertare (precum altă dată notițele esoterice din servieta asasinului în *Ucigaş fără simbrie),* asemănătoare acelor texte arhetipale de la care pornea, într-un mod adesea artificial, livresc, acțiunea terifiantă a romanului gotic.

228

într-o piesă neogotică[30] precum *Ucigaş fără simbrie,* manuscrisele cumplitului asasin din Oraşul luminos îl fac de altminteri pe Edouard să remarce caracterul livresc al crimelor acestuia. Ucigaşul ar fi, prin urmare, unul bovaric, un Don Quijote devenit malefic datorită unei patologii a lecturii, sau un criminal-intelectual gen Raskolnikov, care îşi programează şi îşi teoretizează, în spirit textualist, viitoarele acte criminale:

Edouard: Criminalul mi-a trimis mai demult jurnalul lui, notele şi fişele sale, rugându-mă să le public într-o revistă literară. Asta era înaintea săvârşirii omorurilor.
Be'renger: Totuşi, şi-a notat ce făcuse şi ce avea de gând să facă. Ba încă în detaliu. Caietul arată ca un jurnal de bord.
Edouard: Nu, nu. Pe-atunci, toate astea nu erau decât nişte previziuni... nişte prefigurări imaginare. Am pierdut complet lucrul ăsta din vedere. Cred că nici el însuşi nu se gândea să lungească şirul victimelor, al crimelor. Dar s-a lăsat antrenat de imaginație. Numai după aceea s-a gândit, probabil, să-şi pună toate prefigurările în act. In ce mă priveşte, eu am luat toate astea cape nişte reverii fără nici o consecință practică...
Be'renger (ridicând brațele): Eşti de-o naivitate!...
Edouard (continuând):... A fost aşa, ceva ca un asasinat-ficțiune, un fel de poezie, de literatură...
Be'renger: Literatura duce la tot. N-ai ştiut lucrul ăsta?

Cu toate că „monstruoasă" şi non-etică uneori, prin aceea că „duce la tot", literatura care se autoparodiază se şi revigorează astfel, în urma autoflagelantei denunțări de sine, iar recăderea în intertextualitate nu e doar un semn al îmbătrânirii şi epuizării estetice, ci şi al unei re-ontologizări a spațiului ficțional; fiindcă, prin recunoaşterea parodică a caracterului său inevitabil repetitiv, prin situarea deliberată în descendența marilor texte ale umanității, acest spațiu îşi redobândeşte valoarea de reprezentare arhetipică, exemplară. Cu totul revelatorie se

dovedeşte în acest sens parabola intertextuală din *Omul cu validele,* care rescrie parodic mitul oedipian. Atunci când Sfinxul îi cere noului Oedip modern, numit, în cheie arhetipală, Primul Bărbat, să ghicească un
229
„romancier cunoscut, din trei litere", personajul îi răspunde: „Sue. Eugene Sue". Iar Sfinxul îl corectează prompt: „Nu. Poe. Edgar Poe". In fond, dramaturgia ionesciană, pe care criticul Jacques Lemarchand o numea cândva cu îndreptățire „de aventuri", pare adesea o parodie nu doar a rigorilor estetice aristotelice ale tragediei, ci şi a romanului zis „frivol", de aventuri ori de *mistere,* tip Eugene Sue, şi nu mai puțin a prozelor „negre", terifiant-fantastice, ale lui Poe.
Şi, întocmai ca la Poe, ca şi la autorii de romane gotice gen Mary Shelley ori Matthew Gregory Lewis, subiectul pieselor neogotice ionesciene se găseşte deposedat de propria, oricum labilă, substanță interioară; iar subminarea procesului de (auto)construire a subiectului se realizează, de fapt, prin subminarea uneia dintre „formele pe care le-a luat provocarea postmodernă la adresa cunoaşterii istorice: cea care operează în domeniul istoriei private, adică biografia"[31]. Ionesco, cel care în tinerețe scrisese o sarcastică parodie de biografie critică, ori, mai exact, o antibiografie pamfletară despre grotescul şi tragicul vieții lui Victor Hugo, transpune în plan ficțional, în farsele sale tragice, false biografii ale unor personaje fără identitate precisă. Aşa sunt Primul Bărbat din *Omul cu validele* sau Jean din *Călătorie în lumea morților,* nişte „evrei" din punct de vedere metafizic - pentru a parafraza autocaracterizarea lui Cioran, rătăcitori anonimi a căror fantomatică existență nu are decât părelnica „realitate" a unei înşiruiri delirante de vinovății, traume şi fantasme onirice.
în afară **de** faptul că este „victima" textuală a unei reprezentări parodice, deconstructive de cele mai multe ori, subiectul pieselor ionesciene, golit de conştiința vreunei apartenențe identitare anume, se descoperă, cum se va vedea într-un subcapitol următor, disipat şi aproape aneantizat prin cufundarea de sine în starea de *turnire* paradoxală, negativă uneori, a *sublimului.* E vorba de acel *sublim* non-etic, ce-şi are şi el ascendentul în miraculosul terifiant al literaturii gotice, un sublim care nu mai transfigurează, nu mai redă omului demnitatea şi sentimentul superiorității rațiunii sale asupra naturii, ca la Kant, ci mai curând anihilează subiectul, cu conştiința sa, ca în concepția lui Schopenhauer, prin pierderea de sine în actul contemplării a *ceva* ocult ce copleşeşte, prin forța şi grandoarea, sau doar monstruosul său indescriptibil, labila subiectivitate umană.
230

5. Devierea gotică şi/sau postmodernistă a reprezentării

Supus capriciilor unei fantezii ambivalențe, a extazului şi ororii deopotrivă, „peisajul" ficțional din piesele ionesciene - grav, înnegurat, contorsionat, însă integrându-şi propria parodie - deține câteva dintre principalele caracteristici ale literaturii postmoderniste. Una dintre ele este *indeterminarea,* regăsibilă de altfel şi în literatura gotică.
Indeterminat este, pe de o parte, trecutul protagoniştilor, ca în scena recunoaşterii soților Martin din *Cântăreața cheală,* apoi ca în psihodramatica *piesă în piesă* din *Victimele datoriei,* sau în deambularea onirică a eroilor din *Omul cu validele* şi *Călătorie în lumea morților* prin tărâmuri neidentificabile — metafore, probabil, ale propriului inconştient. Chestionat asupra realei sale identități de către Consulul țării necunoscute în care ajunge, Primul Bărbat din *Omul cu validele,* suferind de o stranie amnezie, nu poate îngăima decât amănunte irelevante, menite parcă să inducă şi mai mult în eroare autoritățile:
Consulul: Numele tatălui dumneavoastră?
Primul Bărbat: Numele lui tata? Numele lui tata? Cred că-l chema... nu sunt sigur... îl chema... îl chema... Nu, %ău, nu-mi mai aduc aminte.
Consulul: Asta-i neplăcut.
Primul Bărbat: Aveam actele, cu nume cu tot, în cealaltă validă. (...)
Consulul: E inutil, cred, să vă mai întreb si numele mamei.
Primul Bărbat: Tata o chema când Ursula, când Eli^a, când Marieta, când Blanche.
Infirmiera (Consulului): PunețiJean ne, pare mai rezonabil.
Consulul: Asta ca să vă ajute. Ce vârstă aveți?
Primul Bărbat: Ah, domnule Consul, dacă ați putea să-mi spuneți dumneavoastră asta! Tare mult as vrea să ştiu ce vârstă am!
Consulul: Să punem: „vârstă incertă". Ce profesiune aveți?
Primul Bărbat: Sunt o ființă.
Pe de altă parte, indeterminarea ontologică apare şi ca o necesitate estetică legată de metafizica misterului şi de tehnica *suspense-ului.* Aceşti
231
topoi ai paradigmei goticului impregnează, cum demonstram într-un subcapitol anterior, chiar *inconştientul* textualizat al farselor tragice ionesciene.
Indeterminării la nivelul ontologiei personajului şi la nivel epic deopotrivă i se asociază, apoi, un cult al spectaculosului, al efectelor speciale (ca în *Pietonul aerului,* unde abundă indicațiile scenice legate de baletul mecanic al englezilor, sa.u de marionetele enorme invocate de autor, ca regizor potențial ce execută primul, mental, spectacolul). Accentul asupra *atmosferei,* în detrimentul consistenței psihologice şi a verosimilității şi

înlănțuirii cauzale a comportamentului personajelor, face ca piesele neogotice ionesciene să se revendice adeseori de la o „estetică a suprafeței"[32].
Insistând, astfel, asupra reprezentării preponderente a *suprafețelor* spectaculoase ale lugubrelor incidente neverosimile, provocatoare de oroare şi admirație, iar nu asupra *adâncimilor* şi subtilităților vieții interioare, goticul împărtăşeşte cu postmodernismul actual şi o „estetică a anxietății şi a perplexității"[33], punând în acelaşi timp în evidență categoria straniului - ca radical estetic anticlasic şi antirealist -, a misteriosului, a nenaturalului (acel *uncanny)* şi chiar a monstruosului. Toate acestea constituie un cod literar (sau teatral) complex, de graniță, care catalizează apariția altor coduri, sau metamorfoza lor. In fond, după opinia unor Victor Sage şi Allan Lloyd Smith.[34], goticul, înțeles ca un cod al reiterării textuale, realizată prin parodie şi chiar pastişă uneori, nu e niciodată „pur", el constituindu-se ca un melanj alchimic al altor coduri, sau mai degrabă ca o sciziune între coduri, ca un punct de criză în care reprezentarea se ambiguizează, este deviată sau riscă să devină incertă, difuză; sau, s-ar mai putea afirma, goticul funcționează ca un *punct-yerv* al reprezentării, unde tentativele de a „încarna" scenic şi, mai întâi, textual *imprezentabilul* devin semne ale prezenței sublimului.
Farsele neogotice ale lui Ionesco sunt şi ele de multe ori parabole ale imprezentabilității unor trăiri, (in) acțiuni, epifanii sublime - dintre care cele mai pregnante sunt experiențele numinoase ale luminii de dincolo de fire —, într-un sens apropiat celui conferit de către Jean-Francois Lyotard, de exemplu, sublimului postmodern. Dacă „estetica modernă este o estetică a sublimului, dar una nostalgică; ea permite ca imprezentabilul să fie invocat numai ca un conținut absent, dar forma
232
continuă să ofere cititorului sau privitorului, grație consistenței sale uşor de recunoscut, o sursă de consolare şi de plăcere", în schimb „post-modernul ar fi ceea ce în modern invocă imprezentabilul în prezentarea însăşi; ceea ce se refuză consolării formelor bune, consensului unui gust care ar permite resimțirea în comun a nostalgiei imposibilului; ceea ce se preocupă de prezentări noi, nu pentru a se bucura de ele, ci pentru a face să se simtă mai bine faptul că există imprezentabil"[35]. Interpretarea neistoricizată şi în mod explicit kantiană a sublimului, formulată de Lyotard pentru a caracteriza ethosul postmodern, poate fi invocată, cred, în mare măsură în abordarea sentimentului cathartic al *uimirii,* transcris programatic în farsele tragice ionesciene, în care autorul îşi propune să facă să se întrevadă „schemele" permanente, anistorice, tragice în esența lor, ale teatralității, în ciuda tonului ludic-avangardist al primei perioade de creație.
De altfel, în dezbaterea actuală asupra a ceea ce se poate defini drept cultură „postmodernă", a fost adesea analizată categoria estetică de secol al XVIII-lea a *sublimului.* Printre alți teoreticieni ai sublimului, revenit în postmodernitate prin grila paradigmei gotice reînviate, i-am numit deja pe Devendra Varma, Vijay Mishra şi Allan Lloyd Smith, lor putându-li-se adăuga Fredric Jameson, Paul de Man, Frances Ferguson sau Peter Schwenger. Cei din urmă sunt preocupați nu atât de un sublim în linia „subiectivismului" ori a perspectivei transcendentale kantiene, pentru care subiectivitatea avea acces la sentimentul sublimului prin imposibilitatea de a rezolva conflictul între imaginație şi rațiune (acest punct de vedere kantian fiind preluat de Lyotard, în ideea *impre^entabilului* sublim), cât de unul „cultural", „nuclear" (Ferguson), în care subiectivitatea postmodernă se descoperă copleşită, chiar reificată de dictatura impersonală a tehnologicului.
Viziunile apofatic deconstructive ale unor piese precum *Ce formidabilă încurcătură!, Omul cu valide*le şi *Călătorie în lumea morților* permit o abordare prin incitanta cheie hermeneutică a sublimului. Acesta este înțeles ca sentiment ori stare metafizică în care subiectivitatea fluctuantă, lipsită de repere raționale, se vede aruncată; o stare în care identitatea, oricum precară, a personajelor se pierde în reveriile luminoase, transsubi-ective, ori în impersonalitatea şi obiectualitatea unei existențe derizorii,
233
reificate, de mort-de-viu. E, aceasta, întocmai condiția ontologică a insipidului protagonist-fantoşă din *Ce formidabilă încurcătură!* - numit, într-un spirit apropiat de ironia textualistă, doar „Personajul" -, condiție în mare parte definitorie şi pentru fantomaticii şi oniricii anti-eroi din *Omul cu valide*le şi *Călătorie în lumea morților.* Pentru toți aceştia, euforia ori chiar epifania stârnită de experiențele sublime pare substanțial diferită de acea plăcere paradoxală, dureroasă, o plăcere-neplăcere, specifică sublimului, aşa cum era înțeleasă producerea şi receptarea lui de către Kant şi Burke. Dimpotrivă, efectul „derealizant" al reprezentărilor postmoderne ale unei lumi descentrate se acordă mai curând acelor infrapersonaje ionesciene pentru care aproape că „nu mai există un eu... care să simtă un anume sentiment"[36], afectul devenind el însuşi „impersonal" şi plutind la voia întâmplării, în afara vreunei subiectivități care să îl conțină. Subiectivitatea princiară va fi, deci, detronată, eu-1 plin de „găuri" ontologice al lui Berenger I din *Regele moare,* de exemplu, devenind astfel un caz simptomatic pentru dizolvarea personajului ionescian în impersonalitatea „sentimentului" thanatic de sublim negativ, gotic, opus preaumanului sentiment al iubirii elogiate de regina Mărie:
Mărie (regelui): Dragostea-i nebună. Dacă dragostea ta e nebună, dacă iubeşti fără margini, dacă iubeşti absolut, atunci moartea se îndepărtează de tine. Dacă tu mă iubeşti, dară iubeşti totul, atunci frica dispare. Iubirea te transportă. Te laşi cuprins de iubire, ea te duce şi frica dispare. Universul e deplin, totul învie, golul se umple.
Regele: Şi eu sunt plin, dar de găuri. Sunt ros pe dinăuntru, iar găurile se tot lărgesc, la nesfârşit. Amețesc când mă aplec peste hăurile din mine. Mă duc.
Pe de altă parte, perspectiva sublimului kantian, îndatorată unui subiectivism al cunoaşterii transcendentale, pare

de asemenea perpetuată, prin contrapunct parodic însă, în câteva dintre viziunile când luminoase, când monstruoase, terifiant gotice, ale pieselor ionesciene. în Scena IX din *Călătorie în lumea morților,* un dialog pe teme cosmologice dintre Arlette şi Doamna Simpson, personaje „derealizate", în subiectivitatea lor şi aşa labilă, de angoase apocaliptice, este o posibilă aluzie parodică intertextuală la faimoasa sentință de morală transcendentală a lui Kant

234

(„Cerul înstelat deasupra mea, iar legea morală în mine"). Iată acest pasaj antologic, din punctul meu de vedere, căci foarte semnificativ pentru sublimul postmodern, care marchează trecerea dinspre subiectivitatea conştientă de „regalitatea" condiției sale (ca şi în cazul lui Berenger I din *Regele moare)* înspre fascinația negativă, gotică, a unei morale oculte, supraumane, ce provoacă, deopotrivă, oroare, admirație, şi căderea în impersonalitate a subiectului:

Doamna Simpson: Există pământul, planetele şi stelele... Unde se opreşte totul?
Arlette: Mai bine facem precum canişul nostru: nu punem nici o întrebare.
Doamna Simpson: Să trăim ca un caniş!
Arlette: Toate astea mergpănă în cer.
Doamna Simpson: Şi cerul le întoarce la noi. Cerul ne vegheată de sus.
Arlette: Cerul e dincoace de stele? Dincolo de stele, sau mai degrabă între stele?
Doamna Simpson: Trebuie că-i vorba de o altă lume. Este într-adevăr dincolo.
Arlette: Tumea lui trebuie să fie mai mare ca a noastră, fiindcă altminteri nu poate conține totul.
Doamna Simpson: Iarăşi mă-nfior când mă gândesc. Ce tainic e totul[1].
Arlette: Cine-i tatăl lui Dumnezeu?
Doamna Simpson: Nu am nici o idee, dar chiar nici una.
Arlette: Ai irice că viața n-ar mai fi cu putință fără toate misterele şi angoasele astea, fără frică şi fără înfiorare.

Goticul abandon de sine în fața unei metafizici a răului, a unei stări catastrofice de sublim negativ, este semnalat, aici, şi prin viziunile unor stranii spații imense (pesemne unele mentale, proiecții afective doar), aflate în tot mai accentuată descompunere. Nu numai *eul* intră însă în disoluție, o dată cu spațiile care îl configurează şi apoi îl des-figurează metaforic, ci şi diversele nivele textuale suprapuse. Sublimul - înțeles ca anticod care ambiguizează ori face imposibilă reprezentarea subiectivă -şi intertextul parodic asociat lui constituie dimpreună, în aceste piese, o dramatizare secundă, metatextuală, a relației *personaj* (unul, el însuşi,

235

autobiografic, în *Omul cu validele* şi *Călătorie în lumea morților) - text,* dar şi a aceleia *autor - text.* Un sublim al metatextului ionescian, simultan confirmat şi deconstruit prin parodie, poate fi regăsit şi în plăcerea-neplăcere estetică a oscilației între modalitățile de a menține o consistență narativă a piesei şi cele de a o lăsa să „rătăcească", conform unei poetici onirice parcă, *în formidabila încurcătură* a unei discontinuități pur textuale. Există deci la Ionesco — dramaturgul, romancierul memorialist şi criticul şi teoreticianul propriei creații - o fundamentală tensiune, de natură irezolvabilă, aporetică, între un *sublim* al imprezentabilului, în sensul conferit cuvântului de către Jean-Francois Lyotard, şi *reprezentarea* ostentativ tematizată ea însăşi, şi, tocmai prin aceasta, *parodică.*

Mai mult decât o formulă literară maniheică (accentuând contrastul dintre grotescul morții impersonalizate, marionetizate, pe bandă rulantă, din *Jocul de-a măcelul,* şi sublimul artificial, înşelător al cetății luminoase care ascunde crima în *Ucigaş fără simbrie),* goticul — sau neogoticul — postmodern al teatrului absurd ne readuce la problema donquijotescă a reprezentării în textele dramatice ionesciene. Palimpsest — la nivel tematic - al unei literaturi a cruzimii şi spaimei, uneori, dramaturgia ionesciană subîntinde, concomitent aluziilor intertextuale peste timp, un continuu eseu sau jurnal eseistic metateatral. El are în centru, explicit sau implicit, mecanismul donquijotesc al reprezentării nonrealiste, deviate de la referențialitate şi verosimilitate fie prin autosubminarea parodică, fie prin transfigurarea cathartică[37] în *sublimul* imprezentabilului; o reprezentare autoreflexivă şi paradoxală, amestecând straniul cu banalul, insolitul cu cotidianul, pateticul melodramatic cu derizoriul ludic, pe Smith cel mâncător de cartofi cu slănină cu incredibil de frumosul cadavru zburător din *Amedeu sau cum să te debaraseşi...*

236

NOTE:

1. *Prezent trecut, trecut prezent,* p. 233.
2. *Nu,* p. 58-59.
3. *Ibidem,* p. 58.
4. împrumutând de fapt inspirata formulare a unui alt critic, Gerald Weales, care îi numise pe cei doi dramaturgi „îngeri ai întunericului", studiul lui Colin Duckworth se intitulează, astfel, *Angels of Darkness. Dramatic Effect*

in Samuel Beckett with Special Reference to Eugene Ionesco, vezi ediția citată mai sus.
5. Vezi *Tynan on Theatre,* Pelican Books, 1964. Kenneth Tynan se referă la acea *, facile and despondent philosophy"* a lui Ionesco (p. 201), punând-o în contrast cu beckettiana *„tragic bonesty that Aeschylus would have recognised, if not comprehended'* (p. 190).
6. Vezi *Ionesco: om al destinului!,* de Kenneth Tynan, în Eugene Ionesco, *Note si contranote,p.* 111.
7. Vezi David Punter, *The Uterature of Tenor,* New York, Longmans, 1980, p. 423, unde literatura gotică e definită ca „a middle class and an anti-middle class literature".
8. în acest sens, vezi Ion Vartic, *Ibsen si „teatrul invizibil". Preludii la o teorie a dramei* (cap. *Teatrulderiziunii şi critica piesei analitici),* p. 81-88.
9. William Patrick Day, *In the Circles of Fear and Deşire: A Study of the Gothic Fantasy,* Chicago, University of Chicago Press, 1985, p. 45.
10. Vezi Peter Thorslev, *Romantic Contraries: Freedotn vs Destiny,* New Haven, Yale University Press, 1984, p. 128.
11. *Ibidem,* p. 131.
12. *Antidoturi,* p. 273.
13. *Prezent trecut, trecut prezent,* p. 12-13.
14. Idem, *Sub semnul întrebării,* traducere de Natalia Cernăuțeanu, Bucureşti, Editura Humanitas, 1994, p. 195-196.
15. Vijay Mishra, *The Gothic Sublime,* Albany, State University of New York Press, 1994, p. 7.
16. *Sub semnul întrebării,* p. 197. *11. Ibidem, p.* 195.
18. *între viață şi vis,* ed. cit., p. 139.
19. *Manifeste du surre'alisme (1924),* în Andre Breton, *Manifestes du surre'alisme,* Paris, Gallimard, 1989, p. 25. Vezi şi Andre Breton, *Primul manifest al suprarealismului,* în

Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX,* în româneşte de Ilie Constantin, Bucureşti, Editura Meridiane, 1968, p. 290-291.
20. *Prezenttrecut, trecut prezent,* p. 184-185.
21. Aceasta este teza fundamentală a cărții lui Devendra P. Varma, *The Gotbic Flame: Being a History of the Gothic Novei in England* (1957), New York, Russell&Russell, 1966. Alte exegeze de anvergură dedicate caracterului sublim al goticului, ca gen care exprimă căutarea divinului în ființa umană, sunt cele semnate de Montague Summers *(The Gothic Quest,* 1938; New York, Russell & Russell, 1964) şi Vijay Mishra *(The Gothic Sublime,* Albany, State University of New York Press, 1994).
22. Andre Breton, *op. cit.,* p. 26: „Le merveilleux n'est pas le meme â toutes Ies epoques; ii participe obscurement d'une sorte de revelation generale dont le detail seul nous parvient: ce sont Ies *ruines* romantiques, le *mannequin* moderne ou tout autre symbole propre â remuer la sensibilite humaine durant un temps". Vezi şi *Primul manifest al suprarealismului,* în Mario de Micheli, *op. cit.,* p. 291.
23. *între viață si vis,* p. 139.
24. Vezi Andre Breton, *Manifeste du sumalisme,* în *op. cit,* p. 44. Vezi şi idem, *Primul manifest al suprarealismului,* în Mario de Micheli, *op. cit,* p. 303. în legătură cu caracterul ocult al miraculosului suprarealist, vezi şi p. 309: „Poți trăi, în umbră, o teroare prețioasă. (...) Traversezi, înfiorat, ceea ce ocultiştii numesc *peisaje primejdioase.* Trezesc în urma mea monştri care spionează (...). Iată «elefanți cu cap de femeie şi lei zburători» pe care Soupault şi cu mine i-am întâlnit tremurând cândva, iată «peştele solubil» care mă mai îngrozeşte puțin şi acum". Pledoaria ionesciană pentru insolit şi *monstruos* în teatru se revendică prin urmare atât de la stranietatea lugubră a goticului, cât şi de la miraculosul univers suprarealist, în care, după cum constată Breton, „fauna şi flora" sunt imposibil de descris.
25. *Ibidem,* p. 52: „Des souvenirs d'enfance et de quelques autres se degage un sentiment d'inaccapare et par la suite de *devqye,* que je tiens pour le plus fecond qui existe".
26. *Ibidem,* p. 49.
27. Vezi Eugene Ionesco, *Miri, singurul pictor care a îndrăznit să-i demonstreze lui Dumnezeu că s-a înşelat,* în *Sub semnul întrebării,* ed. cit., p. 192-194.
28. Vezi, în această privință, cartea sa *Politica postmodernismului,* traducere de Mircea Deac, Bucureşti, Editura Univers, 1997, p. 100-101, şi, în ansamblu, capitolul *Politica parodiei.* Pentru accepțiunile pe care străvechiul procedeu

parodic le primeşte în secolul XX, atât la artiştii moderni, cât şi la cei postmoderni, vezi şi Linda Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms,* New York and London, Methuen, 1985.
29. Antiistorismul pronunțat al lui Ionesco şi aspirația sa complementară înspre trăirile şi reprezentările literare arhetipale, percepute, în spirit jungian, grație unor experiențe onirice revelatoare, pot fi urmărite începând cu scrierile sale românești de tinerețe şi ajungând până la opera dramatică şi eseistica memorialistică târzie. încă din jurnalele timpurii ale deceniilor 3 şi 4, viitorul dramaturg înțelege istoria ca pe un fel de cădere continuă, un scenariu apocaliptic, totodată un „spațiu" discursiv al conformismelor politice care descurajează şi degradează creația artistică, şi de care aceasta din urmă nu trebuie să se lase în vreun chip influențată. în câteva pagini de jurnal publicate în *Universul literar* din septembrie 1938, istoria e văzută ca „biruința ideilor primite". De aceea, elita va fi în mod necesar împotriva istoriei şi a ideilor *repies:* „Elita încearcă să privească istoria altfel, împotriva biruinței ei, împotriva ei. Elita este antiistorică. Istoria este plebee, este politică, este masă câştigată, este prejudecată, lanț, *inerție.* Elita luptă împotriva istoriei. Tot ce e biruință istorică e mediocritate" (vezi Eugen Ionescu, *Eu,* p. 180).

Ulterior, în nenumărate rânduri, Ionesco îşi mărturiseşte aceeaşi dezaprobare polemică faţă de vătămătoarele amprente pe care discursul istoric, dar şi acela politic le-ar putea lăsa asupra operei unui scriitor, aceasta trebuind, în opinia sa, să reveleze, în linia concepţiei aristotelice asupra dihotomiei „poezie"-istorie, numai generalul, paradigmaticul, arhetipalul, iar nu arbitrarietatea şi falsitatea istoriei şi reprezentărilor politizate specifice ei: „în *însinguratul,* dau cuvântul unui personaj care este în conflict cu istoria sau, mai degrabă, care trăieşte paralel cu istoria. Istoria şi politica încearcă în van să soluţioneze sau să mascheze problema fundamentală a condiţiei noastre, căci ele nu pot răspunde acestor întrebări: ce fac eu aici? De ce sunt aici? Ce este lumea din jurul meu? Sunt întrebări elementare, pe care istoria le face uitate, dar pe care nu poţi să nu ţi le pui: nu trebuie să-ţi pierzi conştiinţa de sine" *(între viaţă si vis,* ed. cit., p. 151).
30. în *Sub semnul întrebării,* tipologia gotică ori, mai exact, neogotică din *Ucigaş fără simbrie* este reafirmată, dramaturgul comparând această piesă „puţin prea naivă şi sentimentală" a sa cu *Richard al III-lea,* căci ambele descriu „paralizia în faţa răului şi puterea hipnotică de care dispune ucigaşul". Vezi *Sub semnul întrebării,* ed. cit., p. 38-39.
31. Linda Hutcheon, *Politica postmodernismului,* ed. cit., p. 123.
239
32. Allan Lloyd Smith, *Postmodernism / Gothirism,* în *Modern Gothk. A Reader,* edited by Victor Sage and Allan Lloyd Smith, Manchester and New York, Manchester University Press, 1996, p. 8.
33. *Postmodernism / Gothicism,* în *op. cit.,* p. 18.
34. Vezi Victor Sage şi Allan Lloyd Smith, *Introduction* la *Modern Gothk. A Reader,* ed. cit., p. 1-2.
35. In Jean-François Lyotard, *Posfmodernul pe înţelesul copiilor.* Corespondenţă 1982-1985, traducere şi postfaţă de Ciprian Mihali, Cluj, Biblioteca Apostrof, 1997, p. 21.
36. Vezi observaţiile lui Fredric Jameson, după care „there is no longer a seif... to do the feeling", ceea ce s-ar putea numi *sublim* ţinând de un afect „free-floating and impersonal" *(Postmodernism: Or, The Cultural Logic of Late Capitalism,* în *New Left Review* 146,1984, p. 64).
37. In cartea sa *The Paradox ofTragedy,* D. D. Raphael interpretează conceptul aristotelic de *catharsis* punând purgarea de afecte în legătură cu procesul psihologic presupus de categoria estetică a sublimului. „Cred că cel puţin câte ceva din satisfacţia cu totul specială pe care ne-o provoacă drama tragică provine din sentimentul că natura sublimă a spiritului eroului este superioară naturii sublime a puterilor care îl copleşesc. Dramaturgul stârneşte în noi mai multă admiraţie pentru spiritul uman decât adulaţie amestecată cu groază faţă de puterile necesităţii" (trad. n.). Vezi D. D. Raphael, *The Paradox ofTragedy.* The Mahlon Powell Lectures, 1959; Bloomington, Indiana University Press, 1960, p.27.

IX
PENTRU O NOUĂ POETICĂ A TRAGICULUI

Cestpropre, la tragedie. Cest reposant, c'est sur... Dans le drame, on se de'batparce qu'on espere en sortir. C'est ignoble, c'est utilitaire. La [dans la tragedie -n.n.J, c'est gratuit. C'est pour Ies rois. Ut ii nj a plus rien ă tenter, enfin! Jean Anouilh, *Antigone*
Mărie: Noile generaţii lărgesc universul.
Regele: Eu mor.
Mărie: Se cuceresc constelaţii.
Regele: Eu mor.
Mărie: Cuceritorii spargporţile cerului.
Regele: Să le spargă. (...)
Guardul (anunţă): Nici vechile, nici noile constelaţii ***nu-l mai***
interesează pe Maiestatea sa, regele Be'renger!
Mărie: Se naşte o nouă ştiinţă.
Regele: Eu mor.
Eugene Ionesco, *Regele moare*
240
241

1. Tragedia şi parodia ei, teatrul aristotelic şi teatrul antiaristotelic

La întrebarea pe care o formulam, ca pe o provocare hermeneutică, în capitolul despre *Identitatea „englezească" a lui Ionesco* —, şi anume: „Ce caută «englezii» în piesele lui Ionesco?" -, răspunsul găsit era că ei funcţionează ca semne ale unui fel de inconştient *textual* colectiv, care marchează stereotipizarea arhetipurilor „slabe" şi permite, astfel, recursul la parodie în teatrul ionescian. Parodia are în aceste farse tragice şi o puternică încărcătură teoretică, metatextuală, ea semnalând, mi se pare, o simultaneitate a metodei şi anti-metodei unei „filosofii" dramatizate de tip sceptic.
Un caz emblematic este, în acest sens, argumentaţia pseudologică a Logicianului din *Rinocerii,* personaj portretizat caricatural. Intervenţia Logicianului se construieşte ca o versiune parodică, anamorfotică, a logicii opoziţiei binare. Răsturnarea principiilor logicii clasice vine parcă dinspre o concepţie filosofică postmodernă, sceptică, implicită textului ionescian, cea a diseminării semnificatului şi a subiectului raţional, care s-ar putea revendica de la logica derrideană a *suplimentului.* Deducţiile parasilogistice ale Logicianului duc până la urmă la concluzia fantasmagorică după care *existenţa reală* simultană a rinocerilor bicorni şi a celor unicorni *ar fi o imposibilitate,* o pretinsă aporie din punctul de vedere al „rinoceritei" logice. „La urma urmei - afirmă plin de morgă academică Logicianul -, este posibil ca rinocerul care-a trecut pe-aici prima dată să-şi fi pierdut un corn între timp, iar cel care-a trecut al doilea să fie de fapt acelaşi". Pe de altă parte, dacă presupunem că am avea de-a

face cu doi rinoceri diferiți care să fi trecut pe stradă, şi, în plus, considerăm fie că unuia dintre ei i-ar fi crescut un corn, fie că celălalt şi l-ar fi pierdut pe al său, devenind unicorn şi el, asta „ar transforma un rinocer asiatic într-unui african". Logicianul adaugă aici, exaltat de „rigoarea" propriului raționament: „...Or, aşa ceva nu e cu putință în logica adevărată, adică o făptură nu se poate naşte-n două locuri simultan...". Deconstrucția parodică a falsului excurs deductiv al Logicianului nu subminează însă, ci doar denunță temporar, la Ionesco, aparenta rigiditate a logicii clasice a noncontra-dicției şi a opoziției binare, atât de funcționale în elaborarea diviziunilor categoriale tradiționale. Logica aristotelică privită *ă rebours* şi de către

243

poetul Nicolas d'Eu din *Victimele datoriei* era de natură să reveleze tot un *supple'ment,* în sensul lui Derrida, aL principiilor întemeietoare ale tradiției greceşti, cele filosofice şi de poetica tragediei, deopotrivă.

în fond, parodia constituie, la Ionesco, atât în corpusul propriu-zis al pieselor (ca, de pildă, în *Victimele datoriei,* în *Rinocerii, Amedeu...,* ori în eseul dramatic *Improvizație la A.lma sau cameleonul păstorului),* cât şi în numeroasele teoretizări care i se oferă în *Note si contranote,* o hermeneutică de sine a *dramaticului* şi a principiilor raționale pe care sunt edificate „schemele" mentale permanente aLe acestuia.

Propunându-şi să ostenteze „sforile", canavaua rudimentară a mecanismului teatral, care e lăsat să funcționeze *în gol,* anti-piesa parodică se naşte la Ionesco şi dintr-o nostalgie de a reinstaura, polemic, într-o eră post-sacră şi părăsită, se pare, de tragicul autentic, un teatru „transistoric", arhetipal, capabil să stârnească în spectator o magică empatie, a unui nou tip de *catharsir.*

Când nu mi-a mai plăcut teatrul? Începând din momentul în care, devenind ceva mai lucid, câştigând spirit critic, am luat cunoştință de sforile, de marile sfori ale teatrului, adică din momentul în care am pierdut orice naivitate. Care sunt monştrii sacri ai teatrului care ar putea să ne-o restituie? Şi în numele cărei magii valabile ar avea el dreptul să pretindă că ne vrăjeşte? Nu mai există magie; nu mai există sacru: nici un motiv, nici o justificare nu e suficientă ca să-lfacă să renască în noi[1].

Regăsirea „naivității" emoționale, a disponibilității de a te lăsa vrăjit de spectacol, se va face totuşi prin activarea, ca la Artaud - un „alchimist" ori magician al teatrului el însuşi —, a unei *cruzimi* afective în fața reprezentației, care tinde să redea *insuportabilul,* „violent comic, violent dramatic". Criticul Nicolae Balotă depista afinități între poetica ionesciană a teatrului *uimirii* şi al insolitului şi aceea artaudiană a teatrului alchimic, al „ciumei" şi „cruzimii", Artaud şi Ionesco împărtăşind, fără a o recunoaşte explicit, o nostalgie pentru reînvierea tragediei. In opinia exegetului literaturii absurdului, Eugene Ionesco „încearcă o resurecție, dacă nu a unui sentiment tragic al existenței în teatru, cel puțin a

244

condițiilor care ar face posibilă o *tragedia nova"*[1]. Semnificativă în această privință e tentativa teatrului ionescian de a provoca un tip special de *catharsis,* prin anxietate, în linia interpretării pe care Lessing o dădea conceptului aristotelic. Pentru autorul *Dramaturgiei hamburghe^e,* „patimile" care urmează a fi purgate s-ar contopi până la urmă într-una singură, frica, înțeleasă şi ea ca o milă de tine însuți. Dincolo de *catharsis-vX* realizat prin dezvăluirea anxietății, sentimentul originar de *uimire* pe care dramaturgul doreşte să-1 inducă şi în spectatorii săi îl face pe Nicolae Balotă să identifice aici o altă dovadă a nostalgiei ionesciene pentru o tragedie modernă: „Nu găsim, oare, şi aici — se întreabă retoric criticul —, o corespondență cu acel *thaumaston* — minunarea ascultătorilor —, acțiune catharctică pe care Aristotel o atribuie tragediei?"[3]

O condiție *sine qua non* a resuscitării unei poetici teatrale de tip tragic este însă, înainte de toate, preluarea, nu întotdeauna parodică, reîn-vestirea cu sens, deci, a unor axiome de estetică generală detectabile în textul *Poeticii* aristotelice. Dacă pentru Stagirit „poezia" (literatura dramatică, adică) era, conform unei sentințe devenită celebră, mai *adevărată* şi mai filosofică decât istoria, fiindcă înfățişează *mimetic,* în limitele verosimilului şi ale necesarului, lucrurile realității înconjurătoare, nu aşa cum au fost sau sunt, ci cum ar trebui să fie, Ionesco păstrează şi revalidează caracterul revelatoriu şi *paradigmatic* al ficțiunii dramatice[4]. Concomitent sunt respinse şi orice contaminări ale acesteia cu accidentalul şi arbitrarul discursului istoric sau al ideologiilor de orice fel. „Poate că punctul cel mai aristotelic al teoriilor sale — consideră Nicolae Balotă — este acela în care «mitul realizabil», posibilul e opus realității împlinite, istoricului"[5].

După cum la Aristotel poezia reprezenta generalul a ceea ce ar trebui să fie, iar nu particularul consemnărilor istorice a ceea ce a fost, pentru Ionesco ficțiunea, mai *adevărată* decât realitatea şi decât istoria ei, este un organism viu cu legile sale proprii. Pe de altă parte, există, desigur, un antiaristotelism parodic la Ionesco. Ion Vartic analiza, în acest sens, atât scena pseudorecunoaşterii soților Martin din *Englezeşte fără profesor,* respectiv *Cântăreața cheală,* care conține o parodie a accepțiunilor noțiunii de *recunoaştere,* teoretizată de Aristotel în *Poetica,* cât şi pledoaria lui Nicolas d'Eu din *Victimele datoriei* pentru un teatru irațional ist, polemic în raport cu logica aristotelică[6] a „poeziei" tragice.

245

Un alt important punct controversat — semnalând o dată în plus potențialul teoretic şi chiar filos-ofic din eseistica lui Ionesco - al unei discuții despre măsura în care considerațiile de estetică ionesciană îşi revendică o ascendență aristotelică sau se definesc, dimpotrivă, ca antia-ristotelice mi se pare a fi acela legat de referențialitatea mimetică ori, din contră, de nonreferențialitatea ficțiunilor sale dramatice. Atunci când lumea

ficțiunii e considerată, în *Note şi contrariate,* ca *adevărată,* Ionesco aderă implicit la o teorie a semanticii „lumilor posibile", aş spune, ori a realismului modal de extracție aristotelică. Altă dată însă, puterea referențială a cuvântului este apjroape întru totul subminată de strategii discursive deconstructive, potrivite parcă unei „anti-lumi" descentrate şi lipsite de temei, una anti-logocentrică prin excelență, diseminată, substi-tutivă şi dezontologi2ată, de tip derridean.
încercând să releve importanța câtorva precepte de estetică literară (cum e acela legat de caracterul reprezentativ-mimetic al scrisului) în constituirea „teoriei semantice" contemporane, filosoful şi criticul de artă Arthur Danto îşi recunoaşte, în acest context, ascendența aristotelică. In *Poetica* sa, Aristotel considera limbajul *(lexis-vl)* drept un aspect neesențial, un ingredient, mai degrabă, al structurii poetice. Danto susține la rândul său principiul de sorginte aristotelică după care literatura mai poate fi încă şi astăzi definită ca o parte *A* unui *organon* al discursului propozițional (alcătuit din propoziții logice), ca o ramură a teoriei semantice, compusă, deci, din „lucruri", nu din cuvinte doar; literatura ar mai fi încă, altfel spus, esențialmente *mimetică.* O astfel de teorie semantică „face tot ce-i stă în puteri", afirmă Arthur Danto, „să conecteze literatura la lume prin ceea ce, la urma urmei, constituie singurele tipuri de conexiuni pe care aceasta le înțelege: referință, adevăr, instanțiere, exemplificare, şi altele asemenea, şi dacă toate acestea înseamnă a distorsiona universul în scopul de a-1 face să *primească* în sine reprezentările literare, ei bine, acesta nu a părut niciodată un preț prea mare de plătit - n-a fost considerat deloc un preț de plătit, ci o ocazie de a stârni creativitatea -, iar unei

astfel de încercări i s-a recunoscut meritul de a crede cel puțin că trebuie să existe *cât de cât* o conexiune, totuşi, între literatură şi lume"[7].
Aşa-numita semantică a lumilor posibile *(possible-world semantics)* presupune aşadar o distorsiune a universului în direcția literaturii, o mutație de perspectivă care conferă spațiului imaginar substanță ontologică, ceea ce i-a nemulțumit, explicabil, pe unii filosofi, care țin să-şi definească şi astăzi, în descendență platonică, teritoriul şi obiectul de cercetare prin diferențiere față de viziunea *mimetică,* necreditabilă ontologic deci, oferită de literatură. Teoriile lui Ionesco, prezente cu precădere în *Note fi contranote,* despre organicitatea şi substanțialitatea *ficțiunii,* transcrise şi metaforic în formula Anti-Lumii din *Pietonul aerului,* de exemplu, recurg şi ele, în spirit aristotelic, la ideea valorii de adevăr a reprezentării literare, care instituie o ontologie proprie, paralelă celei a lumii reale. Chiar atunci când aparține literaturii neverosimile a fantasticului sau celei a absurdului, universul instituit de ficțiune, o lume posibilă[8] la rându-i, nu e câtuşi de puțin *fals:*
...artistul trebuie să fie obiectiv sau adevărat în subiectivitatea lui. (...) Cu cât opozițiile, liniile de forță, pasiunile sunt mai complexe şi mai numeroase, cu atât opera este mai importantă şi, întrucât opera este un organism viu, ca o ființă, tocmai prin asta e ea, în acelaşi timp, invenție şi descoperire, imaginară şi reală, folositoare şi nefolositoare, necesară şi de prisos, obiectivă şi subiectivă, literatură şi adevăr. Ea purcede dintr-unjoc care nu e minciună. Desigur, putem respinge această operă, putem s-o judecăm drept dăunătoare, aşa cum putem să condamnăm sau să omoram pe cineva[9].
Ontologia şi semantica ionesciană a ficțiunii ca *ființă* — pe care, dacă o respingem critic, e ca şi cum am condamna pe cineva — se acordă totodată cu teza unui alt filosof contemporan, David Lewis. într-un text despre *adevărul în ficțiune* (intitulat *Truth in Fiction),* David Lewis sugerează că nu se poate invoca vreun motiv pentru a afirma că aceste *alte* lumi (ficționale, adică) n-ar exista. Ele sunt, pe un alt palier ontologic, la fel de reale ca lumile pe care le locuim noi în realitate, doar că cele dintâi nu ne aparțin nouă[10].

J

Ideea că opera e o entitate autonomă autorului ei şi dotată cu viață proprie, condiția ei ontologică fiind şi ea dotată cu valoare de adevăr, îi prilejuieşte lui Ionesco şi elaborarea câtorva „note şi contranote" ori supoziții privind o hermeneutică viabilă a discursului literar, ca şi a celui plastic - la incidența cărora se situează de fapt arta teatrală:
Dacă descrierea [critică] e foarte strânsă, aşa cum trebuie să fie, dacă e strâns legată de operă, ea îngăduie să i se surprindă unicitatea, pătrunzând în articulațiile intime, vibrante ale operei, ne face să-i cunoaştem mersul, conduita (...), ne face să scoatem în relief, ca de la sine, intenția şi semnificația «"".
în perioada nonconformistului *Nu,* Ionesco cerea în subsidiar criticii, în ciuda atitudinii sale cabotin-negatoare, să-şi redobândească o axiologie limpede şi să se întemeieze metafizic. Referindu-se acum, în *Note şi contranote,* la condițiile care permit o interpretare adecvată spiritului textului, eseistul nu renunță la aceste principii ale criticii literare şi optează, nu întâmplător, pentru cuvântul *conduită* în locul celui de *construcție* a operei. Privirea hermeneutică ar trebui astfel o dată mai mult să confrunte în chip *etic* opera literară sau plastică, să o recunoască în libertatea ei, ca pe o *persoană.* Aceasta din urmă se sustrage la rându-i oricărei grile critice procustiene şi oricărei agresiuni conceptuale exercitate asupră-i, ea cerând nu mai mult decât să fie *recunoscută* şi apoi doar descrisă, în unicitatea şi totodată în universalitatea ei:
Se cuvine să ne întrebăm dacă, la extrema limită, singura critică posibilă n-ar fi aceea de a rezuma opera, de a ne-o povesti, ori, şi mai bine, de a ne arăta

tabloul despre care se vorbeşte ori de a reproduce pur şi simplu un poem, un roman în întregul lui. In acest catţ, singurul comentariu cu putinţă, care n-ar falsifica opera, ar fi lipsa comentariului. Nu mergpână acolo, bineînţeles. Mi-e de ajuns să spun că criticul trebuie să fie un fel de anatomist conştiincios[12].

248

Această teorie modernă a lecturii critice îl apropie pe Ionesco de noţiunea dialogică a lecturii pe care o dezvolta în hermeneutica sa Hans-Georg Gadamer, dar şi de scepticismul hermeneuticii filosofice contemporane a lui Stanley Cavell. Pentru Cavell, de pildă, a înţelege herme-neutic o piesă shakespeareană înseamnă nu atât a-ţi propune să cunoşti exhaustiv şi să explici un neutru şi impersonal obiect de cercetare, cât a te confrunta cu un Celălalt al ficţiunii *reale,* cu o altă *persoană* autonomă. Iar întâlnirea cu *persoana* textului din faţa ta are toate datele a ceea ce Gadamer desemna prin „experienţă hermeneutică", în care textul provoacă o inversare dialectică a rolurilor. Până la urmă, atât în concepţia gadameriană, cât şi la Cavell, textul e cel ce ne citeşte pe noi, oferindu-ne ocazia unei radicale restructurări de sine, ca şi când el, textul, ar fi în postura analistului, iar noi, în aceea a pacientului. Acest tip de „insight" ori de intuiţie hermeneutică — depistabilă şi la Ionesco —, care implică o evadare de sub presiunea a ceva (un sentiment, o situaţie) ce ne-a indus în eroare şi ne-a ţinut captivi până la întâlnirea revelatoare cu fiinţa textului, este declanşată, în viziune gadameriană (şi în aceea a lui Cavell) în special de opera tragică.

Aşa se face că, pentru Cavell, tragedii shakespeareene, cum ar fi *Hamlet, Othello* şi *Coriolan,* reprezintă texte paradigmatice pentru condiţia hermeneutică, în sensul în care abordarea lor hermeneutică provoacă, inevitabil parcă, hermeneutica de sine a exegetului lor. Pentru Gadamer, pe de altă parte, atunci când tragedia este obiectul analizei hermeneutice, se întâmplă ca nu doar *subiectivitatea* hermeneutului să fie restructurată şi amplificată, ci, o dată cu ea, şi concepţia şi imaginea despre *lumea* (ca dat obiectiv) pe care acesta o locuieşte. Gadamer se revendică, în fond, de la doctrina aristotelică a tragediei, care pune accent pe „imitaţia unei acţiuni", şi din care tocmai omul în calitate de subiect conştient este aproape exclus, cu mica sa tragedie individuală, el contând numai prin caracterul său reprezentativ pentru categoria umanului, în universalitatea sa transsubiectivă. De altfel, s-ar putea chiar considera, cred, că mult controversata noţiune de *catharsis* presupunea pentru Aristotel tocmai o oarecare reticenţă faţă de afectivitate, şi, prin urmare, nu sublimarea ei etică, ci de-a dreptul golirea, purgarea de această reziduală afectivitate preaumană activată de spectacolul tragic, descotorosirea de povara

249

subiectivităţii, în favoarea exempLarităţii tragice a umanului. Prin urmare, din punct de vedere hermeneutic, tragedia este întotdeauna mai mult decât un eveniment al îndoielnicei şi fragilei subiectivităţi, fie el şi unul de natură tragică, unul care ar bulversa doar condiţia subiectivă a eroului tragic, şi a exegetului deopotrivă[13].

Felul în care, de pildă, Ionesco reinterpretează o tragedie shakes-peareană devine un prilej de a se reinterpreta pe sine, de a-şi regăsi, prin proiecţie cathartică, un *acelaşi* al sinelui, de a-şi descoperi, în ficţiunea tragică exemplară, arhetipul, neschimbat în orice moment istoric. Refe-rindu-se la *BJchard al ll-lea* al lui Shakespeare, Ionesco reafirmă caracterul transsubiectiv, exemplar, de o universalitate arhetipică, al adevărului tragic, identificat, acesta, printr-o specifică hermeneutică a textului înţeles ca fiinţă *vie,* ca prezenţă veşnic actualizată, prin *mimesis,* a *esenţei* ontologice, a *eidos-ului:*

... închisoarea lui BJchard e aici, în faţa mea, dincolo de orice demonstraţie; teatrul este această prezenţă veşnică şi vie; el răspunde fără nici o îndoială structurilor esenţiale ale adevărului tragic, ale realităţii teatrale; evidenţa sa n-are nimic de-a face cu adevărurile şubrede ale abstracţiunilor, nici cu teatrul Zţs ideologic: e vorba aici despre arhetipuri teatrale, despre esenţa teatrului, a limbajului teatral. A unui limbaj care s-a pierdut în filele noastre, când alegoria, ilustraţia şcolară par a se substitui imaginii adevărului viu, pe care trebuie să-l regăsim. Orice limbaj evoluează, însă a evolua, a te înnoi nu înseamnă a te părăsi şi a deveni altceva; înseamnă a te regăsi, de fiecare dată, în fiecare moment istoric. Evoluezi conform cu tine însuţi[14].

Recunoscând că este, la urma urmelor, pentru „clasicism", şi că doreşte ca prin teatru să reînvie „schemele", tiparele mentale permanente, Ionesco pledează pentru o hermeneutică a categoriei dramaticului[15], cum am văzut, în siajul conceptual al lui Aristotel şi, respectiv, Gadamer. Iar specia care, deşi nenumită explicit, decât în formula hibridă de „farsă tragică" a subtitlului la *Scaunele,* repune în discuţie condiţia metafizică, transistorică, transsubiectivă a umanului şi permite hermeneutica de sine a autorului şi criticului ei, deopotrivă, e tragedia.

Câteva fraze din eseul *Experienţa teatrului* sunt revelatorii, cu atât

250

mai mult cu cât Ionesco recurge aici la o superbă metaforă de inspiraţie hegeliană. Pentru Hegel, tragedia deţinea caracterul maiestuos şi hieratic al artei sculpturale. Eseistul notelor şi contranotelor despre teatru îşi mărturiseşte şi el admiraţia pentru directeţea şi pregnanţa, atemporale, ale limbajului sculptural şi arhitectural:

Cele mai neînsemnate capete sculptate din atâtea catedrale au păstrat vii o intactă prospeţime, o naivitate emoţionantă, şi vom continua să fim sensibili la ritmurile arhitecturale ale monumentelor civilizaţiilor celor mai îndepărtate care, prin aceste monumente, ni se dezvăluie, vorbesc un limbaj direct şi precis[16].

Iar pledoaria pentru acel teatru care, păstrându-se invulnerabil la avatarurile modelor şi ideologiilor, deci extratemporal, transistoric, e capabil să regăsească în individual universalul, caracterele arhetipale, nu poate duce

cu gândul decât la metafizica tragediei. De astă dată, sentinţele de estetică teatrală ale lui Ionesco par departe de orice epatantă tonalitate avangardistă:

Unii îi reproşează astăzi teatrului că nu e al timpului său. După părerea mea, el este chiar prea mult aşa. E ceea ce-i determină slăbiciunea şi efemeritatea. Vreau să spun că teatrul este al timpului său, nefiind totodată îndeajuns astfel. Fiecare timp cere introducerea unui „extra-timp" incomunicabil, în timp, în comunicabil. Totul e moment circumscris în istorie, desigur. Dar în fiecare moment este toată istoria: orice istorie e valabilă atunci când este transistorică; în individual se citeşte universalul[11]'.

Revendicarea lui Ionesco de la principiile aristotelice ale poeticii tragediei, chiar şi atunci când, ca în *Cântăreaţa chealâ* şi *Victimele datoriei,* le contestă explicit, prin parodie, se acordă cu ideea organicităţii şi a exemplarităţii *ficţiunii,* ca univers cu substanţă ontologică proprie, deci *adevărat, nai,* mai *real* decât istoria, politica ori banala şi „mincinoasa", deceptiva realitate cotidiană. Atunci când, în câteva dintre eseurile sale, dramaturgul, dublat de un ingenios teoretician, elaborează un fel de semantică a ficţiunii şi a categoriei ficţionalităţii, ca o condiţie de existenţă a unei *lumi*

251

posibile, dotată cu un adevăr al ei, el se arată indirect adeptul concepţiei de sorginte aristotelică, după care *kxis-ul,* limbajul, este inesenţial, nu mai mult decât un vehicul ori instrument de construcţie sau revelare a consistenţei organice a *ficţiunii.* De multe ori însă, Ionesco se arată neîncrezător în cuvinte, „tragedia limbajului", invocată recurent în întreaga sa dramaturgie şi operă memorialistică şi eseistică, însemnând până la urmă chiar recunoaşterea faptului că limbajul a trădat intenţia autorului şi şi-a pierdut orice caracter referenţial.. Această raportare mai curând decon-structivistă la natura substitutivă, de *supliment,* cum ar zice Derrida, a cuvântului nu ţine, cum s-ar părea, de un paradox oarecare, între atâtea altele, specific modului de a fi *eugenioneşte.* Aceasta, deoarece Ionesco deplânge degradarea puterii comunicative a cuvintelor, având în acelaşi timp nostalgia unei opere de ficţiune care mai degrabă îşi propune să şocheze, prin insolitul ei *adevăr* şi prin imaginarul ei cu valoare arhetipală, decât să exalte programatic şi să tematizeze în exclusivitate forţa destruc-tivă, derealizantă, a unui limbaj nonreferenţial, absurd, suficient lui însuşi[18]. Prin urmare, aşa cum remarcam şi într-unui din capitolele anterioare, există la Ionesco, dramaturgul şi eseistul francez, dar şi tânărul critic şi, ocazional, poet român al anilor '30, o surprinzătoare dihotomie conceptuală *ficţiune* („organism viu", paradigmatic, mai adevărat decât discursul istoric, precum tragedia pentru Aristotel) — *literatură* (alcătuită din cuvinte trădătoare, golite de sens, deci întotdeauna *falsă,* fiindcă opusă adevărului *vieţii,* sau „limbajului" universal al suferinţei umane autentice, fie ea transcrisă în grilă tragică sau doar melodramatică).

Parodia devine, în acest context de limpeziri conceptuale şi de situări teoretice polemice ale propriei dramaturgii, expuse cu precădere în *Note şi contranote,* modalitatea de poetică teatrală cea mai proteică şi mai suplă, căreia i se conferă o dublă funcţionalitate; la ea se recurge, într-o primă instanţă, pentru a denunţa caducitatea limbajului clişeizat, ideo-logizat, falsificat în ordine estetică, al unei părţi a literaturii dramatice „canonice" a trecutului sau prezentului (semnificativ fiind felul cum e respins teatrul politizat al lui Brecht), şi apoi, într-un al doilea rând, pentru a reabilita, prin deconstrucţie şi, consecutiv, reconstrucţie intertextuală, adevărul universal propus de anti-lumea ficţiunii, una care pentru Ionesco ar trebui să se păstreze autonomă în raport cu mersul

252

apocaliptic al istoriei şi al politicii şi să-şi urmeze numai legile naturii ei exemplare şi atemporale. Exemplaritatea atemporală a canoanelor literaturii tragice va fi deci parodiată pentru a fi deopotrivă pusă sub semnul întrebării şi reînviată. Exegeza ionesciană a remarcat, cum arătam, că elemente esenţiale ale doctrinei aristotelice a tragediei, cum ar fi *recunoaşterea* şi conceptul de *catharsis,* sunt prezente explicit, ostentativ chiar, prin deformare parodică, în anti-piesele subintitulate fie farse tragice, fie pseudo-drame, fie comedii naturaliste. In plus, aş adăuga că un element structural existent aproape în exclusivitate în tragedia antică, *corul,* este reintrodus acum cu o simptomatică frecvenţă. Acest cor se ipostaziază, la Ionesco, mai întâi în familiile Smith şi Martin din *Englezeşte fără profesor,* apoi în familia nesupusului Jacques, în „gâştele" coanei Pipa din *Ucigaş fără simbrie,* în „rinocerii" din piesa omonimă, în englezii din *Pietonul aerului,* sau burghezii marionetizaţi din *jocul de-a măcelul,* ajungând până la a îngloba personajele-strigoi sau apariţiile onirice din *Omul cu valizele* şi *Călătorie în lumea morţilor.*

In *Pietonul aerului,* de pildă, masa anonimă a englezilor, regizată, în grotescul ei balet mecanic, de coreutul John Bull, constituie un cor care, întocmai celui antic, formulează cugetări şi sentinţe ambivalenţe, când dezaprobând, în numele cutumelor comunitare, comportamentul excentric şi, în cele din urmă, zborul prin Anti-Lume al „eroului" Berenger, când încurajându-i iniţiativa nonconformistă, o versiune derizorie şi ironică, aceasta, a tragicului *hybris:*

Al doilea englezi Noi suntem pentru discreţie.
Ziaristul: E o trăsătură de caracter a lui. la să notez-
Prima englezoaică: E un artist.
Prima bătrână englezoaică: Mie mi separe original. Fermecător.
John Bull: Mie nu mi separe.
Primul englez Doar e musafir aici. (...)
John Bull: Mie mi separe mai degrabă că-iprost crescut.

Cele două Bătrâne Englezoaice ţopăie ca păsărelele.
Primul englez; E lucru ciudat pentru un continental: ar fi trebuit ca,
253
dimpotrivă, să fie cu picioarele bine-nfipte în pământ!
Al doilea englez: Dar poate că-i vorba de boala care se numeşte, la ei,
maladia Sfântului Guj!
Primul englez^ (către Ziarist): Ce părere aveţi?
Ziaristul: Omul modern este un om dezechilibrat. Asta se vede din chiar
manifestările sale. (...)
Ceilalţi Englezi reiau în cor. „Nu, nu, nu-i semn de bună purtare".

Pseudoeroul parodiei de piesă tragică este aşadar *străinul,* etnia lui diferită de a celorlalţi, dar şi proveniența lui parcă ocultă semnalând aici o reminiscență demitizată a condiției excepționale a protagonistului tragic. Iar *hybris-\A* său de a tenta condiția suprarealist-onirică a imponderabilității va fi considerat nu mai mult decât un paradoxal nărav „continental", o boală sau un semn de proastă creştere, de copilăroasă neobrăzare. De altfel, şi în *Amedeu sau cum să te debarasezi,* Primul soldat american, un fel de coreut al corului de spectatori-martori ai zborului lui Amedeu înlănțuit de cadavru, îl apostrofează pe acesta cu inofensiva formulă condescendentă „You naughty boy!" („Neastâmpăratule!"). *Hybris-v* criminal al personajului le pare tuturor celor adunați — şi se poate identifica, în această situație paradoxală, o descongestionare a tensiunii şi a *suspense-ulm* detectivist de până acum al piesei, un anticlimax comic sau tragicomic — doar o nevinovată şi zglobie manifestare ştrengărească. Corul, pe de altă parte, care în tragedie avea rolul unui metapersonaj de tip *diafragmă,* situat totodată înăuntrul şi în afara spațiului ficțional al scenei, devine la Ionesco un infrapersonaj mai degrabă, o masă amorfa, ca în *Călătorie în lumea morților,* de o consistență de cele mai multe ori fantomatică, iluzorie. Dacă rostul corului tragic era printre altele cel de a controla şi programa receptarea de către spectatorul din amfiteatru a ceea ce se întâmpla în sfera acțiunii fictive, aşa încât tragedia să constituie o *totalitate* ontologică cosmotică, una care nu lasă nimic, nici măcar reacția afectivă a privitorului, în afara ei[19], în schimb, corul din farsele tragice ionesciene — el însuşi o *punere în abis a.* parodiei piesei în ansamblul ei - nu facilitează cititorului şi, respectiv, prezumtivului spectator decât un *catharsis* deviat prin angoase, fantasme de anihilare, crize de identitate şi sentimente catastrofice.

254

O problematică tragică trecută prin grila parodic-deconstructivă exista, spuneam, în cazul antieroului Berenger din *Pietonul aerului,* căruia corul englezilor îi sancționează tentativele de a zbura, cenzurându-i astfel chiar o presupusă stare cathartică ce pare să-i fi indus imponderabilitatea. Comentariile britanicilor sunt posibile replici parodice la songurile şi sloganurile care, la Brecht, erau menite să provoace nu empatia cathartică, ci antiaristotelica *distanțare,* cu finalitate educativă:

Întregul pasaj care urmează e pronunțat cântat. John Bull: Ce spune? Bătrânele englezoaice: Ce zice? Cei doi englezi si Ziaristul: Ce spune?
Fetița (solo): Zice că-i eliberat şi împins în sus de bucurie. Nu e de condamnat. (...)
Al doilea englez (°âtre Berenger): Domnule, iertați-mă, dar îmi permit să gândesc, într-adevăr, că atitudinea dumneavoastră necesită nişte explicatii. Prima englezoaică: Ne va explica.
Englezii (în cor vorbit): Străinul musafir la noi o să se explice. (...) Primul englez: Zice c-a regăsit metoda. Al doilea englez: Ce metodă a regăsit? Ziaristul: Metoda de a zbura. (...) Primul englez: Nu, nu e-n legile firii.

Hjbris-ul, excesul de măsură, atitudinea ce nu intră în legile firii este parodiată până la a fi redusă la absurd, la Ionesco născându-se astfel un fel aparte de *tragic al absurdului.* După Henri Gouhier, tragicul absurdului ar fi posibil atâta vreme cât el presupune o transcendență anonimă şi mută. Acest tip de tragic ar izvorî din ceea ce amenință absurdul şi se situează dincolo de absurd[20]. în *Pietonul aerului,* categoria feericului şi a miraculosului oniric, de tipul celui din basme, mai degrabă decât a tragicului *sui-generis,* mi se pare a fi însă principalul element contrapunctic în raport cu absurdul. Tragicul văzut ca un corelativ la absurd este identificabil, în schimb, cu predilecție în *Ucigaş fără simbrie,* în fatalitatea cu care se derulează şi sunt, pe deasupra, acceptate crimele din Oraşul

255

luminos, dar şi în faptul că protagonistul Berenger devine victimă tocmai datorită *hybris-\Axâ.* său. De altminteri, în tirada moralizatoare pe care o susține în final în fața asasinului imperturbabil, Berenger e gata să îşi asume la un moment dat postura aporetică, din punct de vedere etic, tipică eroului tragic, aceea de *vinovat fără vină.*

Pe de altă parte, în *Rinocerii,* Berenger se singularizează în condiția de excepționalitate specifică protagonistului tragic prin rolul său de apărător al esenței umanului. Aceasta se defineşte ca raportare etică la Celălalt, în flagrant contrast cu esența nonumană, monstruoasă, a rinoceritei, ca morb sau efect deopotrivă al pornirilor totalitare, care anihilează chiar ideea de rezistență etică a Celuilalt, adică tocmai dreptul la alteritate şi diferență. Prin puternica parabolă morală care i se ataşează, *hybris-u* lui Berenger din *Rinocerii* este şi acesta, totuşi, unul deviat de la tensiunea excesivă, trans-etică oarecum, presupusă de tragica depăşire a măsurii.

256

2. Oscilația subiectului tragic între scepticism şi raționalism

Un tip aparte de *hybris,* care relevă potențialul filosofic al farselor tragice ionesciene, este însă identificabil în mod special în *Regele moare* şi în *Omul cu validele.* Mai întâi, acuta criză de identitate şi delirul amnezic ale Primului Bărbat din *Omul cu validele* sunt amplificate de prezențele difuze, ca de tropisme, fără substanță psihologică şi de caracter, ale vocilor anonime din juru-i (denumite aleatoriu Bătrânul, Bătrâna, Tânărul, Femeia, Luntraşul), înlănțuite ca într-un cor tragic. Protagonistul, el însuşi anonim, căruia i se ataşează o sintagmă depersonalizantă, cu rezonanță arhetipală - Primul Bărbat -, actualizează la un moment dat postura eroului tragic prin excelență, un vinovat fără vină, avatar al anticului Oedip, el răspunzând ghicitorilor, acum în mare parte derizorii, ale Sfinxului. Dintre întrebările acestuia, prima şi ultima, echivalente de fapt, rescriu, cu câteva deformări, cum se va vedea, cu totul semnificative față de original, celebra ghicitoare cu care era confruntat protagonistul lui Sofocle şi al cărei răspuns era „Omul". Iată versiunea ingenios-parodică a începutului şi sfârşitului alegoric al ghicitorii la care noul Sfinx mucalit îi cere să răspundă noului Oedip:
Sfinxul: Vei răspunde la întrebările mele. Este înțelept să-l păstrezi pe cel mai bun pentru la sfârşit? Primul Bărbat tace.
Sfinxul: Răspunde repede. Trebuie să răspunzi imediat. Este înțelept să-l păstrezi pe cel mai bun pentru la sfârşit. Ce este?
Primul Bărbat: Cuvântul.
Iar în urma mai multor alte întrebări intermediare, în final, Sfinxul îşi reia, de astă dată cu o uşoară modificare menită să-l inducă încă o dată în eroare pe personajul oedipian, interogația hermeneutică[21] fundamentală, al cărei răspuns funcționează ca o parolă inițiatică:
Sfinxul: Este înțelept să-l păstrezi pentru sfârşit pe cel mai bun?
Primul Bărbat: Ți-am spus... E cuvântul.
Sfinxul: Chiar aşa, ai spus-o încă de la început. Deci nu l-ai păstrat pentru la sfârşit. Eşti respins, aşadar. Expulzat. Refu% să-ți dau permisul de şedere.
257
Replica Sfinxului ține aici de o „morală" şi o justiție absurde, kafkiene, condamnând parcă, în nechibzuința „adamică", s-ar zice, a Primului Bărbat, tocmai păcatul ancestral constitutiv al ontologiei înseşi.
Pe lângă implicațiile semantice biblice ale *cuvântului* demiurgic, în accepțiunea lui esențială şi originară de Logos divin, răspunsul pe care îl pretinde, şi îl respinge totodată ca pripit, Sfinxul din *Omul cu validele* poate fi citit şi ca aparținând unui metalimbaj parodic de tip textualist. „Cuvântul" ca „subiect" golit de sine al ghicitorii, aşezat în locul străvechiului răspuns oedipian „Omul", e o replică parodică, alienantă, desubiectivizantă, dezantropomorfizantă, ființa umană invocată odinioară, în textul-prim, paradigmatic al tragediei, de către Oedipul lui Sofocle fiind deconstruită şi substituită astăzi de reflexul ei degradat în pură vorbărie. Ontologia s-ar dezvălui deci ca nu mai mult decât rezultatul „minciunii" ori al iluziei logocentrice, într-o anti-lume încropită, ca după legile unui Derrida, de exemplu, din substituții şi suplimente, unde sensurile referențiale sunt denunțate ca *urme* şi iluzii. „Regalitatea" condiției „omului" sau a „Oedipului" etern, în natura sa arhetipală, de esență ontologică universală, s-ar dovedi de fapt un apanaj sau numai o servitute a logocentrismului, într-o eră văduvită de temeiurile tragicului autentic, antimetafizică şi antifundaționalistă.
Poate că *hybris-ul* cel mai autentic tragic, în ciuda marionetizării ludic-groteşti a personajelor, rămâne totuşi acela încercat de Berenger I din capodopera ionesciană *Regek moare,* suveranul muribund îndrăznind aici, cu o sublimă disperare şi totodată „aristocratică" neobrăzare, de nesuferit copil teribil, nici mai mult nici mai puțin decât să refuze moartea iminentă, sau să sugereze că întreaga lume ar face mai bine să dispară o dată cu el, din respect sau din devoțiune, într-o tentativă de a-şi consola regele şi, în fond, de a-1 deifica, astfel, prin sacrificiul de sine. Replicile contrapunctice ale Reginei Marguerite şi ale Reginei Mărie reeditează discursul dual şi, tocmai prin aceasta, în cele din urmă echilibrat în contradicțiile sale al corului tragic:
Mărie: Ce e de făcut pentru a-i da forță să reviste? Eu însămi sunt pradă
slăbiciunii. Şi nu mă crede, nu-i crede decât pe ei. (Regelui:) Speră, totuşi, mai
speră!
Marguerite (Măriei): Nu-l mai încurca. Nu faci decât să-l ameteşti.
258
Invocarea motivului gnostic al demiurgului rău, care face din ființa umană o patetică victimă a unui complot metafizic - în acest sens lamentațiile lui Berenger I sunt revelatorii: *„Am fost înşelat. Trebuia să fiu prevenit. M-au tras pe sfoară**' —, este în sine o condiție de posibilitate a tragicului. Dar *Regele moare* poate fi considerată o tragedie autentică, nu numai o melodramă ori dramă modernă a suferinței strict individuale, şi prin aceea că pseudoeroul însuşi tinde să se proiecteze pe sine, într-un suprem *hybris,* ca altă dată Caligula al lui Camus, într-o instanță transcendentă. Pentru mulți teoreticieni ai tragediei, printre care şi deja citatul teatrolog contemporan Henri Gouhier, o condiție sine qua non a reînvierii acestei specii în timpurile noastre, în perioada post-nietzscheană dominată de catastrofala răsturnare, chiar şi numai teoretică, dată de ideea „morții" divinității, este aceea de a resuscita prezența elementului transcendent. Cu alte cuvinte, am spune că numai în raport cu altitudinea spirituală presupusă de acesta, şi nu doar în raport cu vreo arbitrară instanță imanentă a propriei conştiințe sfâşiate, suferința umană, oricât de acută, îşi poate defini reprezentativitatea, nota *transsubiectivă,* de generalitate şi *universalitate umană,* deci caracterul cu adevărat *tragic.*
In ineditul text, de care aminteam şi în capitolul despre melodramă, publicat de Ionesco în *Le Figaro litteraire* din 3 decembrie 1993, adică cu numai patru luni înainte de moarte, dramaturgul pare să-şi abandoneze pentru un

scurt răstimp angoasele sceptice şi exclamă, la un moment dat, surprinzător:
Poate că după, va fi bucuria. Ce formă are Dumnezeu? Cred că forma lui Dumnezeu este ovală...[22]
Aici Ionesco apare, neaşteptat, ca un apologet al perfecţiunii transcendente „goale", care ar putea fi legată, cred, de conceptul oriental de *%em* (invocat şi de supoziția asupra formei... ovale a divinității), reeditat simptomatic în discursurile postmoderne contemporane despre metafizica *absenței.* In *Regele moare,* câteva replici ale Doctorului (un fel de filosof ocultist care e, semnificativ, unul şi acelaşi cu călăul şi cu astrologul) invocă acelaşi recurent motiv al transcendenței „goale", moarte sau fie şi numai ocultate, de astă dată asociat cu cel al *hybris-uhn* regal al lui
259
Berenger de a se proiecta, prin chiar moartea sa, în locul zeului dispărut, de a deveni, prin urmare, un *pknum void*[23]*:*
Doctorul (Margueritei, după ce a privit în înalt cu luneta): Privind prin lunetă, dincolo de Riduri p acoperiş, se vede un gol, un vid ceresc pe locul constelației regale. în registrele universului, locul Maiestății voastre e trecut la defuncți.
Alternativa cu care e confruntat Berenger I - *existență-nonexistență* -, dincolo de tragicul ei iz hamletian, transcrie metaforic dramaticele fluctuații şi avataruri ale subiectivității postmoderne şi ale conceptului de transcendență promovat sau respins de această subiectivitate. *Hybris-ul* lui Berenger I este, mai întâi, cel de a constata că totuşi fragilul său *eu* mai există, încă şi încă o zi, o oră, în ciuda strădaniilor aproape cinice ale Reginei Marguerite şi ale Doctorului de a-1 convinge că existența sa a încetat deja, rămânând în locu-i doar un fel de grotesc mecanism al memoriei, care se goleşte cu ultime zvâcniri automate şi nu încetează să developeze, în sens invers, imaginile fostei vieți. Contratimpul teatral şi existențial din *Regele moare,* sau, altfel spus, incongruența dintre jocul scenic al *muririi* treptate, din *piesa în piesă* regizată de Marguerite, şi existența fizică propriu-zisă a regelui, tot mai mult una doar jucată ea însăşi, simulată, prezentificată artificial, dar şi reificată prin joc, apare în ultima parte a piesei cu tragică limpezime, denunțată de vocea sentențioasă, ca de cor antic, a primei Regine:
Marguerite: încă eşti legat prin multe fire de lume, încă nu te-ai deznodat. Fire pe care nu le-am tăiat încă. încă eşti ținut în loc de mâinile ce te doresc aici.
întorcându-se de jur-împrejur, Marguerite ***taie legături în aer, ca si când ar*** *avea în mâini nişte foarfece invizibile. Regele: Eu. Eu. Eu.*
Marguerite: Acest eu nu eşti tu. Sunt obiecte străine, aderențe, paradiți monstruoşi. Vâscul ce creşte pe ram nu e ramul. Iedera ce se cațără pe tnd nu e zidul.
260
Evident apare, aşadar, contratimpul dintre existența propriu-zisă şi tragica punere în scenă a acestei existențe şi, astfel, prelungirea iluzorie, mimetică, realizată doar în plan ficțional, dar exemplară, a ei. Un asemenea contratimp devine şi unul filosofic, căci cu toate intervențiile anihilatoare ale Margueritei, Berenger I *există* atâta vreme cât are puterea să creadă, să se *gândească* el însuşi pe sine ca existând, în sens cartezian. *Cogito-vS.* său în pragul aneantizării este însă în sine, dincolo de rațiunea constitutivă, şi o supremă nebunie, un *de'raison,* un *hybris* provocat de un Geniu Rău al nonsensului, asemănător celui care îl făcea pe Descartes să suspecteze, în ale sale *Meditații metafizice,* că toate percepțiile simțurilor noastre sunt false, deceptive:
Marguerite: Au fost nişte uşi, a existat o lume. Ai trăit?
Regele: Sunt.
Marguerite: Nu te mai mişca. Te oboseşte. (Regele se supune.)
Regele: Exist... zgomote, ecouri țâşnesc din afunduri, totul se-ndepărtea^ă,
totul se linişteşte. Sunt surd.
Marguerite: Pe mine ai să m-ausj, mă vei ausj mai bine. (Regele stă
nemişcat, în picioare, şi tace.) Se-ntâmplă să visezi. Te prinşi în vis, îl
iubeşti, crezi în el.
Un „exist" urmat el însuşi de puncte de suspensie, iar nu urmându-i, ca un corolar firesc, unui „gândesc", aşadar un argument ontologic lipsit în aparență de propria substanță transcendentă şi de *cogito-ul* care să-i dea valoarea rațiunii sale constitutive ar fi în fond un demonic *celălalt* al *cogito-ului* cartezian. Un astfel de „exist" derealizat pare şi o trădare a „regalității" de „filosofie primă" dată de *cogito,* adică un *sum* supus înşelăciunii simțurilor şi a impresiilor onirice, invocate aici, ca de un alt avatar al lui *mauvaisge'nie,* de Marguerite.
Ideea de descendență carteziană, după care însă chiar şi limbajul oniric nu face decât să confirme, la rândul său, iar nu să contrazică, adevărul raționalității non-sceptice a unei gândiri întemeietoare de *realitate* ontologică, este formulată de către Ionesco în repetate ocazii, cu referire la densa canava de vise sau nuclee de vise posibile, incluse programatic în piesele sale. Iată, în acest sens, un pasaj dintr-un interviu publicat în *Les*
261
Cahiers libres de lajeunesse, în 1960:
Ca să revin la aspectul oniric al operei mele, deoarece îmi puneți întrebarea, trebuie să vă spun că atunci când visez nu am sentimentul că detronez gândirea. Am dimpotrivă impresia că văd, visând, nişte adevăruri, care-mi apar nişte evidențe, într-o lumină mai strălucitoare, cu o acuitate mai nemiloasă decât în starea de veghe, în care adesea totul se îndulceşte, se uniformizează, se impersonalis>ea%ă. De aceea folosesc, în teatrul meu, imagini din visele mele, realități visate²"".

Paragraful esențial din *Discursul asupra metodei,* în care Descartes formula, ca prim principiu al filosofiei, adevărul invariabil *gândesc, deci exist,* invoca de asemenea, ca test al universalității şi atotputerniciei rațiunii, posibilitatea ca „lucrurile", „realitățile", să nu fie decât „iluzii" ale viselor (adică echivalente cu ceea ce Ionesco numeşte cu îndreptățire *realități visate):*

în fine, considerând că aceleaşi gânduri pe care le avem când suntem treji pot să ne vină şi când dormim, fără să fie adevărate, m-am hotărât să-mi imagine^ că toate lucrurile care îmi pătrunseseră în spirit nu erau mai adevărate decât iluziile visurilor mele. Dar după aceea, mi-am dat seama că atunci când voiam să gândesc că totul este fals trebuia în mod necesar ca eu, cel care gândeam, să fiu ceva; şi observând că acest adevăr, gândesc, deci exist *era atât de stabil şi de sigur încât şi cele mai extravagante presupoziții ale scepticilor nu erau în stare să-l zdruncine, am considerat că puteam să-l adopt fără ezitare ca prim principiu al filosofiei pe care o căutam* (Partea a patra, *Dovezi ale existenței lui Dumnezeu şi ale sufletului omenesc sau bazele metafizicii)-'.*

Discuția asupra posibilității ca Dumnezeu să aibă un geamăn malefic al său era, pentru Descartes, o tentativă de a oferi o explicație pentru existența falsității, a erorii şi a înşelăciunii în lume. Comentând celebrul paragraf din *Meditațiile* carteziene, care începe cu „Să presupunem deci, acum, că am adormit", Michel Foucault, în *Istoria nebuniei,* consideră că visul şi căderea în eroare prin simțuri sunt până la urmă

262

depăşite, prin chiar *îndoiala* pe care o presupun şi o confirmă ca metodă, de adevărul universal al rațiunii, nu acelaşi fiind însă cazul nebuniei, care era exclusă de subiectul *cogito-ulvi* cartezian: „Nici somnul populat de imagini, nici conştiința clară că simțurile ne înşală nu pot duce îndoiala până în punctul extrem al universalității sale; să admitem că ochii ne decepționează, «să ne închipuim prin urmare că dormim», adevărul nu va aluneca în întregime în noapte. Pentru nebunie e altfel"[26]. *Hybris-u* pe care îl presupune acel uimitor de insistent *„Exist'* al muribundului rege Berenger seamănă însă mai puțin cu „nebunia", în accepțiunea pe care i-o dă Foucault, cât cu revenirea subiectului, unul pe cale de a se pierde pe sine, într-un „punct-zero" al *cogito-ului,* unde distincția *raison — de'raison,* rațiune - ne-ratiune (nebunie), sens - nonsens, nu mai are relevanță.

In legătură cu un *punct-zero* al originii, nescindate încă în rațional şi nerațional, a gândirii se pronunța de altfel Jacques Derrida, în polemica lui cu Foucault pe marginea posibilelor interpretări ale *cogito-ului* cartezian. Perspectiva derrideană este, cred, surprinzător de adecvată parabolei filosofice a subiectului-rege pe cale de dispariție, lui Berenger I din *Regele moare.* E un subiect golit de sine acesta, prin trecerea treptată în ne-gândire şi non-existență, dar care tocmai în situația-limită în care se află revitalizează dramatic atât raționalul şi decorporalizatul *cogito,* cât şi subiectiv-obiectivul lui corolar, *sum.* Piesa ionesciană ar putea fi, mi se pare, reinterpretată ca alegorie filosofică, având în centru tragedia ontologică a regelui pe moarte, deci a *subiectului* pe moarte, a acelui „exist" fără „mă gândesc existând", sau a lui „gândesc" şi, în curând, nu mai „exist", sau a acelui *sunt* deja dincolo de *gândirea* existenței mele. în sprijinul unei asemenea abordări hermeneutice a trecerii spre non-existență a lui Berenger voi cita câteva fraze ale lui Derrida despre Descartes, semnificative pentru regândirea *cogito-ului* în era relativismelor postmoderne: „îndrăzneala hiperbolică a Cogito-ului cartezian, îndrăzneala sa nebună pe care noi nu o mai înțelegem, probabil, foarte bine ca îndrăzneală pentru că, spre deosebire de contemporanul lui Descartes, ne-am împăcat, ne-am obişnuit prea mult cu schema ei, mai mult, oricum, decât cu experiența ei acută, îndrăzneala sa nebună constă, prin urmare, într-o revenire spre un punct originar care nu mai aparține

263

cuplului format dintr-o rațiune şi o ne-rațiune *(de'raison) determinate,* opoziției sau alternativei lor. Indiferent că sunt sau nu nebun, *Cogito, sum.* în toate sensurile cuvântului, nebunia nu e, aşadar, decât un *ca%* al gândirii *(în* gândire). Este vorba, atunci, de a ne retrage spre un punct în care orice contradicție *determinată* sub forma cutării sau cutării structuri istorice de fapt poate să apară, ŞL să apară ca relativă la acel punct-zero în care sensul şi non-sensul determinate se întâlnesc în originea lor comună"[27].

Subiectul piesei testamentare ionesciene, unul care se defineşte şi redefineşte patetic pe sine prin obsesiva repetiție a lui „eu", ca şi a verbului „exist" ataşat acestui *eu* când hipertrofiat, când aproape anean-tizat, apare, spuneam, fie ca unul în afara *cogito-ului,* deci supus „geniului rău" şi înşelăciunii simțurilor sau iluziilor onirice, fie ca un *cogito* tot mai mult decorporalizat, desubiectivizat, reificat, transformat în propriul său obiect golit de sens ontologic. Cu alte cuvinte, un *cogito* şi un *sum* separate, alienate reciproc, desubiectivizate, demitizând poziția odinioară autoritară a unui *rege* acum supus descompunerii, a unui *eu* care *moare,* rămas nu mai mult decât o ramă goală a ființei. Un *eu* altădată plin de euforia recunoaşterii de sine, şi, prin sine, recunoscând în chip rațional, metodic, existența Dumnezeirii» sau proiectându-se pe el însuşi în locul transcendenței ocultate; acelaşi *eu* astăzi descentrat, disipat, detronat, sau, mai exact, un rege din care nu mai rămâne, ca în superba metaforă finală din *Regele moare,* decât *tronul* gol în întuneric:

N-a mai rămas decât lumina cenuşie - notează Ionesco, în indicațiile scenice care încheie apoteotic piesa. *Dispariția ferestrelor, a uşilor şi a pereților, a regelui şi a tronului trebuie să se facă progresiv, încet şi foarte viabil. înainte de a se cufunda într-un soi de negură, tronul trebuie să rămână vizibil câteva momente.*

Punctul-zero al cogito-ului, despre care vorbea Derrida, este la Ionesco, aş spune, şi un punct-zero al reprezentării, un *punct de fugă,* în limbaj pictural, un fel de vortex conceptual care tulbură reprezentarea artistică de tip tragic şi o supune unei parodii nu atât deconstructive, ci reconstructive. Ajunsă aici, reprezentarea încearcă

să traducă nerepre
264
zentabilul, ea ţinând locul a ceva întotdeauna *absent,* cum ar fi regele de pe tronul său, sau subiectul care pare a se fi reificat, sau acelaşi rege *devenit* doar *tron,* nimic mai mult.
întocmai ca un erou clasic de tragedie *sui-generis,* Berenger I are un statut princiar, o condiţie socială care-i semnalează superioritatea şi totodată reprezentativitatea. Revolta sa futilă împotriva necesităţii oculte care îi decide moartea e sublimă prin chiar această gratuitate, non-funcţionalitate, întru totul aristocratică, a sa. Condiţia aulică - nu doar socială, ci şi ontologică — a lui Berenger asigură ea însăşi caracterul autentic tragic al piesei, regelui muribund putându-i-se asocia sentinţele pe care corul din parodica *Antigone* a lui Anouilh le formula în legătură cu destinul trufaşei fiice a lui Oedip:
Le Choeur. Maintenant le resort est bande. Cela n'a plus qu'ă se de'rouler tout seul. Cest cela qui est commode dans la tragedie. (...) Cestpropre, la tragedie. Cest reposant, c'est sur... on est enfmpris comme un rat. (...) Dans le drame, on se debat parce qu'on espere en sortir. Cest ignoble, c'est utilitaire. Iм [dans la tragedie — n.n.J, c'est gratuit. Cestpour Ies rois. Et ii n'y a plus rien a tenter, enfin[21].
Aristocratica gratuitate a revoltei tragice conferă de fapt, în cazul avatarului modern al Antigonei, ca şi în acela al lui Berenger I, efectul cathartic[29] al acestor tragedii parodice contemporane. Ele sunt şi forme dramatice autodeconstructive, subiectivitatea dizolvându-se şi ea prin continua oscilaţie între trăirile sublime şi cele groteşti, derizorii.
Extincţia inevitabilă a lui Berenger, precum şi cea a unui anumit *cogito* care îl întemeiase peste timp, semnifică deopotrivă universalitatea umanului, condiţia de excelenţă şi altitudine în fond *tragică* şi sublimă a subiectului cugetător, ca şi detronarea şi reificarea sa, sub magia unui geniu rău al absurdului şi al lucifericului *bybris* al neraţiunii.
Spectaculoasa moarte a lui Berenger I *nu* rezolvă, prin urmare, ci doar perpetuează, într-o poetică suspensie, tulburătoarea *tensiune* între, pe de o parte, regalitatea „carteziană" a raţiunii, şi, deci, şi a conştiinţei divinului, cu rolul său ontologic întemeietor, şi, pe de altă parte, „păcatul" scepticismului — unul care, trasând limite cognitive, dizolvă tragic chiar certitudinea acelui „exist" al plăpândului subiect gânditor.
265
NOTE:
1. *Note şi contranote,* p. 49-50.
2. Vezi Nicolae Balotă, *Literatura absurdului,* ed. cit., p. 381, ca şi întreaga secţiune intitulată *Resurecţia tragediei* din capitolul *Eugen Ionescu sau Absurditatea absurdului.*
3. *Ibidem,* p. 383.
4. în celebrul său *Discurs despre avangardă,* din iunie 1959, Ionesco susţinea cu patos polemic o teză estetică de provenienţă străveche - fapt paradoxal pentru spiritul avangardist -, aristotelică, aceea privind natura *revelatoare* de adevăruri ontologice a imaginaţiei: „Autorul poate fi acuzat că e arbitrar: însă imaginaţia nu e arbitrară, ci revelatoare. Fără garanţia unei libertăţi totale, autorul nu reuşeşte să fie el însuşi, nu reuşeşte să spună altceva decât ceea ce este deja formulat: mi-am propus, în ce mă priveşte, să nu recunosc alte legi decât cele ale imaginaţiei mele; şi întrucât imaginaţia are legi, aceasta e o nouă dovadă că în cele din urmă ea nu e arbitrară" (în *Note si contranote,* p. 73).
5. *Ibidem,* p. 382.
6. Eseistul Ion Vartic demonstrează modul în care „Eugen Ionescu parodiază unul din elementele clasice ale intrigii dramatice, aşa-zisa *recunoaştere,* ce reprezintă, conform *Poeticii* lui Aristotel, trecerea personajelor «de la neştiinţă la ştiinţă» în urma unor revelaţii. Mai mult încă, cu puţină pedanterie, putem indica chiar şi care anume «recunoaşteri» sunt parodiate în *Englezeşte fără profesor,* a treia categorie, provocată de amintire, şi a patra, aceea ce decurge dintr-un silogism (v. *Poetica* aristotelică, paragraful XVI)" (Ion Vartic, *Epilog,* în Eugen Ionescu, *Eu,* ed. cit., p. 231-232). Replica surprinzătoare a lui Mary - „Am uitat să mă prezint: Sherlock Holmes" - şi întregul ei monolog detectivist, care răstoarnă cu totul sistemul de argumentare al soţilor Martin, rezumă aprioric, consideră Ion Vartic, fastuoasa discuţie teoretică din *Victimele datoriei,* aici Nicolas d'Eu elaborând un întreg program al unui teatru "suprarealizant", nonaristotelic. Vezi în *Epilog,* şi p. 233-235.
7. Arthur Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Ari,* Cambridge, MA and London, Harvard University Press, 1981, p. 145.
8. Iată una dintre multele referiri ale lui Ionesco, în *Note şi contranote,* la *adevărul* universului ficţional considerat ca lume posibilă: „Ficţiunea romanescă la fel ca şi visele mele mi se impuneau într-un chip cu totul firesc ca o realitate posibilă" (vezi *op. cit.,* p. 46). Teatrul, şi în special tragedia, chiar în formă acum parodică, induce în opinia lui Ionesco, prin noul tip de *catbarsis* pe care îşi propune încă să îl provoace, trăiri *adevărate* în ordinea mimetică, ficţională, a lui *ca şi cum.*
266
Interesantă e relaţia pe care Matei Călinescu, în cartea sa *Rereading,* o stabileşte între ideea de *recitire* hermeneutică a textului literar şi noţiunea de *joacă (play),* de supunere a cititorului-hermeneut la regulile unor jocuri de-a *ca şi cum* [ar fi de-adevăratelea]. Vezi, astfel, capitolul al doisprezecelea, *Fictionality,* din *Rereading,* New Haven & London, Yale University Press, 1993, p. 180-192. Categoria *ficţionalităţii,* discutată astăzi atât de filosofi de tradiţie lingvistic -analitică, cât şi din perspectiva logic-ontologică a unei semantici a „lumilor posibile", poate fi pusă în evidenţă tocmai printr-o interpretare a textului literar ca joc al lui *de-arfi să fie (games of make-believe).* Unul dintre importanţii filosofi analitici care s-au ocupat de chestiunea *adevărului* în lumile ficţionale şi de categoria ficţionalităţii, Kendall Walton, demonstra, de altminteri, că în interiorul acestor *lumi ficţionale* suntem tentaţi să jucăm jocuri de-a *ca şi cum* fiindcă ele ne oferă şansa de a experimenta o gamă largă de trăiri, emoţii care sunt *adevărate* în ordinea legii acestui convenţional *as if* sau *make-believe {ca şi cum).* Vezi

Kendall L. Walton, *Fearing Fictions,* în *Journal ofPhilosophy* 75, no. 1, January 1978, p. 5-26, apud Matei Călinescu, *op. cit.,* p. 188-189. Vezi şi Kendall L. Walton, *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Ripresentational Arts,* Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1990.
Revenind la Ionesco, trăirile pe care intenționează să le stârnească anti-lumea ficțiunii sunt de natură cathartică, noua poetică tragică ce-şi include propria parodie resemnificând valoarea de adevăr etern, unul şi în sfera afectivității activate şi apoi purgate, al teatrului. Trăirile cathartice ar fi aşadar, şi prin caracterul lor mimetic (ca la Aristotel, *catharsis-vS.* farsei tragice e tot unul al realității posibile, al mimesis-ului) şi *exemplar,* arhetipic, unele prin excelență *ca şi cum,* adică adevărate prin proiecția ficționalizată de sine în actul receptării lor.
9. *Note şi contranote,* p. 33.
10. Vezi David Lewis, *Truth in Fiction,* în *Philosophical Papers,* New York and Oxford, Oxford University Press, 1983, p. 266-270.
11. *Note şi contranote,* p. 34.
12. *Ibidem,* p. 36.
13. Vezi, în privința caracterului transsubiectiv al conflictului tragic, interpretat în linia concepției aristotelice, Gerald L. Bruns, *On the Tragedy of Hermeneutical Experience,* în *Hermeneutics Ancient and Modern,* New Haven, CT, Yale University Press, 1992, p. 179-194, şi, idem, *Tragic Thoughts at the End ofPhilosophy. Language, Uterature, and Ethical Theory,* Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1999,p. 194-197 şip. 266-267.

267

Comentând secțiunea despre tra.gic din *Adevăr şi metodă* a lui Gadamer, Gabriel Liiceanu remarca de asemenea, în legătură cu purgarea de tip cathartic, aceeaşi respingere a subiectivității în favoarea punerii în evidență a caracterului universal al umanului: „Participarea, tradusă în termeni aristotelici ca «milă» şi «groază», nu trebuie înțeleasă subiectiv. Aici este vorba de a ajunge la o conştiință a comunității umanului pe calea negativului. «Mila» şi «groaza» sunt expresii ale dezacordului cu ceea ce se petrece sub forma fenomenului tragic. Acest dezacord declanşează reacția de refuz față de tot ceea ce dezbină. Desolidarizarea de conținutul fenomenului tragic ca lezare a umanului devine implicit prilejul pentru o afirmare şi o reîntoarcere la sine a universalității umanului. Tragedia reprezintă calea de a-1 sustrage pe om din disoluția cotidianului, redându-i memoria ordinii metafizice a întregului ființei sale" (în Gabriel Liiceanu, *Tragicul. 0 fenomenologie a limitei şi depăşirii,* ediția a doua revăzută, Bucureşti, Editura Humanitas, 1993, p. 239-240).
în al său *Discurs despre avangardă,* lonesco susținea chiar această caracteristică metafizică a conştiinței universalității şi exemplarității umanului, care ar trebui să-i fie specifică operei teatrale, fie ea şi una avangardistă, de o noutate aparentă, ostentativă. Iar subtilitatea observației ionesciene constă în aceea că dramaturgia zisă „de avangardă", născută din cea mai profund nonconformistă interioritate, din excesiva şi chiar narcisista subiectivitate artistică, şi-ar găsi, se pare, tocmai în subiectivitatea exacerbată resursele reprezentativității şi „obiectivității" sale, sau ale „necesității" şi organicității sale estetice, activând de fapt tipare mentale permanente. Sau activându-şi paradigmatica „idee" ori manieră interioară, *eidos*-ul - iar în acest context de clarificări teoretice poetica de tip tragic este vizată implicit: „Un autor de avangardă poate avea sentimentul - în orice caz el are dorința - de a face mai bine teatru decât se face în jurul său. Demersul său este deci o adevărată încercare de întoarcere la izvoare. Care izvoare? Cele ale teatrului. O întoarcere la un model interior de teatru; în tine însuti regăseşti figurile şi schemele permanente, profunde, ale teatralității" (în *Note si contranote,* p. 75).
14. *Note şi contranote,* p. 60.
15. în eseul *Experiența teatrului,* lonesco găseşte o soluție de revigorare a limbajului teatral, degradat de supunerea sa excesivă în fața unei „dictaturi" a cuvântului ideologizant şi psihologizant, prin apropierea lui de directețea limbajul pictural. Pe de altă parte, limbajul teatrului ar trebui ca, prin spontaneitatea reprezentărilor sale plastice, să încarneze „adevărurile prime", vii, care sunt impersonalizate şi reificate de limbajul prea conceptual al filosofilor.

268

Nostalgia pentru o poetică a tragediei, ca formă de excelență a artei teatrale, care regăseşte arhetipurile uitate, se face simțită aici o dată în plus: „...nimic nu-i mai greu decât să regăseşti adevărurile dintâi, datele fundamentale, certitudinile. Filozofii înşişi nu caută decât să descopere datele sigure. Adevărurile prime sunt tocmai ceea ce se pierde din vedere, ceea ce se uită. (...) dacă aş putea crede că am descoperit în mine schemele instinctive permanente ale naturii obiective a teatrului, că am degajat oricât de puțin esența a ceea ce este teatru, aş fi foarte mândru" *(Ibidem,* p. 61).
16. *Note şi contranote,* p. 50.
17. *Ibidem.*
18. lonesco optează, la fel ca Artaud, pentru un teatru antiliterar, metafizic, care să nu fie doar vorbărie, „discuție" psihologizantă sau ideologizantă, ci o însumare de gest, ritual, imagini onirice, cuvinte „de luptă", toate menite să reveleze structurile mentale arhetipale: „Dacă credem că teatrul nu e decât un teatru al cuvântului, e greu să admitem că el poate avea un limbaj autonom. El nu poate fi decât tributar altor forme de gândire ce se exprimă prin cuvânt, tributar filosofiei, moralei. Lucrurile sunt diferite dacă considerăm că cuvântul nu constituie decât unul dintre elementele de şoc ale teatrului. Mai întâi, teatrul are un fel propriu de a folosi cuvântul, şi acesta e dialogul, e cuvântul de luptă, de conflict". Iar metafora teatrului ca operă nu literară, ci arhitecturală, prezentă şi la Caragiale, în articolul său *Oare teatrul este literatură?,* îl apropie pe lonesco, o dată în plus, de autorul *Scrisorii pierdute,* în ipostaza acestuia din urmă de teoretician al dramei: „Teatrul - după cum afirmă lonesco, pe urmele lui Caragiale - este deopotrivă vizual şi auditiv. El nu e o suită de imagini, precum cinematograful, ci o construcție, o arhitectură mişcătoare de imagini scenice" *(Note şi contranote,* p. 56-57).
19. Considerând corul din tragedia greacă „născocirea cea mai minunată, inspirată pe de-a-ntregul de arta cea mai aleasă", Schelling demonstrează că anticii au acordat corului o valoare simbolică şi i-au conferit totodată „o necesitate autentică, adică poetică". Astfel, el ar fi fost menit „să anticipeze chiar şi ceea ce se petrece în spectator, emoția, implicarea, reflecția, să nu-i acorde nici în această privință libertate şi să-1 captiveze astfel cu totul prin intermediul artei". Vezi F. W. J. Schelling, *Filozofia artei. Despre relația artelor plastice cu natura,* traducere de Radu Gabriel Pârvu, traducere şi notă introductivă de Gabriel Liiceanu, studiu introductiv de Gabriel Liiceanu, Bucureşti, Editura Meridiane, 1992, p. 438.
20. Vezi Henri Gouhier, *Le tbeătre et Texistence,* Paris, J. Vrin, 1991, p. 45.

269
21. *Ghicitoarea* hermeneutică a Sfmxului poate fi citită ca o *punere în abis* a hermeneuticii de sine a dramaturgiei lui Ionesco, sau ca o cheie interpretativă a întregii piese şi a unei mari părţi din opera ionesciană în ansamblul ei. Această relectură a piesei *Omul cu valizele* mi-a fost sugerată de premisele metodologice ale „recitirii" hermeneutice în vederea „înţelegerii textelor cu secrete", premise ingenios expuse şi exhaustiv dezvoltate argumentativ de către Matei Călinescu în cartea sa *Rereading,* în special în Partea a patra, *Rereading for the Secret,* şi, mai exact, în capitolul *Understanding Texts with Secrets* (vezi *op. cit,* p. 239-257). Extrem de incitantă apare aici problematica *secretului* posibil de scos la lumină printr-o relectură avizată, ori, altfel spus, a *sensului* secret, care nu mai e deci unul deconstruit, ci reconstruit prin actul hermeneutic aproape detectivistic. E vorba de o hermeneutică orientată înspre descoperirea unui conţinut semantic presupus a fi fost prezervat, *închis,* aş zice, într-o *criptă* a textului. Despre fascinaţia unei interpretări a „criptelor" şi a „fantomelor" textului *inconştient,* care se moştenesc din strămoşi ca secrete imposibil de divulgat, vezi şi sugestiile hermeneutice pe care le poate oferi cartea psihanaliştilor Nicolas Abraham şi Măria Torok, *Cryptonimie. he Verbier de UHomme aux Loups,* precede de *Fors* par Jacques Derrida, Aubier, Flammarion, 1976, sau traducerea engleză, *The Wolf Man's Magic Word: A Cryptonymy,* translated by Nicholas Rând, foreword by Jacques Derrida, *Theory and History of Uterature,* voi. 37, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986.
22. Eugene Ionesco, *„Doamne, fă să cred în Tine",* traducere de Anca Măniuţiu, în *Apostrof,* anul X, nr. 11,1999, p. 3.
23. Criticul Richard N. Coe stabilea o legătură între metafizica lui Berenger — cel din *Pietonul aerului,* dar, aş adăuga, şi cel din *Regele moare* - şi doctrina budhistă zen (de care poate fi apropiat de altfel şi protagonistul din *Ce formidabilă încurcătură!,* respectiv din romanul *însinguratul).* Conform zen-budhismului, ceea ce are doar o existenţă finită, pozitivă, este o piedică în faţa doritei uniri a omului cu Nefiinţa adimensională a divinităţii. Iar neînţelesul, absurditatea a ceea ce există este corolarul necesar al oricărei ultime intuiţii a totalităţii lui Dumnezeu. Cu alte cuvinte, tocmai această absurditate, ca acceptare a neînţelesului şi ca refuz al întoarcerii cu intenţii cognitive înspre lume, reprezintă cea mai desăvârşită cale de acces a misticului la Nirvana, la un neant, un „zero pozitiv", sau, în limbajul doctrinei zen, un *plenum Void.* Vezi Richard N. Coe, *Eugene Ionesco,* Edinburgh, Oliver and Boyd, 1961, p. 104. în acest caz, absurditatea universului ficţional ionescian primeşte ea însăşi o finalitate tragică, sau, dincolo de tragic, o sugestie de mistică împlinire ce depăşeşte limita tentată de *hybris-ul*
tragic. Un absurd inerent tragicului, aşadar, nu doar un tragic al absurdului, ca acela despre care vorbea Henri Gouhier.
24. în *Note fi contranote,* p. 131.
25. Rene Descartes, *Discurs despre metoda de a ne conduce bine raţiunea si a căuta adevărul în ştiinţe,* traducere de Daniela Rovenţa-Frumuşani şi Alexandru Boboc, note, comentarii, bibliografie de Alexandru Boboc, Bucureşti, Editura Academiei Române, 1990, p. 130.
26. Vezi Michel Foucault, *Istoria nebuniei,* traducere de Mircea Vasilescu, Bucureşti, Editura Humanitas, 1996, p. 49-50.
27. Jacques Derrida, *Cogito si istoria nebuniei,* în *Scriitura şi diferenţa,* traducere de Bogdan Ghiu şi Dumitru Ţepeneag, prefaţă de Radu Toma, Bucureşti, Editura Univers, 1998, p. 87-88.
28. Jean Anouilh, *Antigone,* London, George G. Harrap & Co. LTD, 1954 (reprint 1969), p. 62-63.
29. în opinia unui teoretician contemporan al tragediei, D. D. Raphael, ineluctabila înfrângere a eroului în plan natural, nu însă şi în cel spiritual, e ceea ce dă *sublimul* atitudinii sale - şi, aş adăuga, şi absurdul, totodată, al acestei atitudini. Pentru Raphael, tocmai acest sublim, ca paradoxală plăcere negativă, dureroasă, provocată şi astăzi de contemplarea spectacolului tragic, este o formă modernă a aristotelicului *catharsis:* „Conflictul interior al Tragediei are loc între două forme ale sublimului, şi anume puterea provocatoare de oroare sacră a necesităţii şi acea *grandeur d'âme* care inspiră admiraţie. Fiecare dintre ele triumfă în propriul plan ontologic, dar triumful spiritului uman e mai elevat, mai purificator. Şi astfel se explică faptul că soarta tragică a eroului ne oferă totuşi satisfacţie " (vezi D. D. Raphael, *op. cit,* p. 28).
270
271

EPILOG

Despre cum să te „supui", pe urmele lui Jacques, sau, dimpotrivă, despre „cum să te debarasezi", după modelul lui Amedeu, de subiectivitatea raţională a *cogito-ulni* cartezian, precum şi de argumentul său ontologic privind

existența divinității, despre cum să oscilezi, cu conştiința unui alt fel de *eu* - atunci când vechiul *eu,* ca pentru Berenger I, *moare -,* nou-născut, transsubiectiv, între raționalism, scepticism şi credință, se poate afla din „lecțiile" mucalite, de un didacticism parodic, în răspăr, ale dramaturgiei, eseisticii şi memorialisticii ionesciene. Potențialul teoretic şi chiar filosofic al acestora, o dată sesizat, poate stârni noi şi incitante dispute, inclusiv pe tema confruntării, prin excelență aporetice, între tipologia modernă şi cea postmodernă.
Coexistența, la Ionesco, a parodiei şi a sublimului, ca anticod, acesta, care pune în primejdie convențiile reprezentării dramatice, este doar un caz, în cel mai înalt grad reprezentativ însă, pentru falsul contratimp estetic perceput de către Jean-Francois Lyotard între ceea ce ar fi *modern* şi ceea ce ar fi *postmodern.* Teoretician perpetuu al propriei creații, Ionesco se află, ca orice scriitor postmodern, aş zice, „în situația unui filosof [aşa cum o înțelege, în *Postmodernul pe înțelesul copiilor,* Lyotard — n.n.]: textul pe care îl scrie, opera pe care o împlineşte nu sunt guvernate, în principiu, de reguli deja stabilite şi nu pot fi judecate cu ajutorul unei judecăți determinante, prin aplicarea la acest text, la această operă, a unor categorii cunoscute. Aceste reguli şi aceste categorii sunt tocmai ceea ce caută opera sau textul. Artistul şi scriitorul lucrează deci fără reguli şi pentru a stabili regulile a ceea ce *va fi fost făcut.* De aceea opera şi textul au proprietățile evenimentului, de aceea ele şi sosesc prea târziu pentru autorul lor sau, ceea ce înseamnă acelaşi lucru, punerea lor în operă începe întotdeauna prea devreme. *Postmodern* ar trebui înțeles după paradoxul viitorului *(post)* anterior *{modo)".* Prin urmare, va adăuga Lyotard, „mi se pare că eseul (Montaigne) este postmodern, iar fragmentul (Athaeneum) modern".

Dacă englezii Smith, Martin şi Bobby Watson sunt, ca false subiectivități dramatice, unele reificate, deopotrivă moderni şi postmo-derni, la rândul lor, autobiograficii Primul Bărbat din *Omul cu validele* şi Jean din *Călătorie în lumea morților* vor fi, iarăşi, mai întâi postmoderni, apărând ca fantomatice prezențe transsubiective, căzute în derizoriul parodic ori în impersonalitatea unui *sublim* negativ, al pierderii de sine; dar ei se dovedesc, mai apoi abia, şi moderni, alături de pateticul Berenger I, atunci când îşi regăse se „regalitatea" condiției lor de rătăcitori oedipieni, vinovați fără vină. Noii Oedipi *există* numai atâta vreme cât rămân purtători ai unui etern *hybris,* cel al *cogito-uhii,* al cartezianului subiect cugetător, restabilit în toată demiurgia sa plină de superbie.
Părăsindu-se pe sine în afectul fluctuant, transpersonal, al *sublimului,* dar şi autoparodiindu-se până la golirea de aproape orice fărâmă de consistență ontologică, subiectul operei ionesciene păstrează atât altitudinea *revoltei* moderne a unui eu hipertrofiat, pentru care lumea există atâta timp cât e creată prin gândire, cât şi *diseminarea* postmodernă a sinelui în „formidabila încurcătură", tragicomică şi melodramatică, a purei textualități. Piesele lui Ionesco (alias Berenger) - un scriitor donquijotesc intrat, precum cel din *Pietonul aerului,* sau precum personajul Ionesco din *Improvizație laAlma...,* în carcasa propriei „realități" ficționale - şi-ar putea revendica, datorită caracterului lor *postdramatic,* sentințele aceluiaşi Lyotard despre contratimpul semantic desemnat prin prefixul *post* „îți dai seama că, astfel înțeles, «post-» din «postmodern» nu semnifică o mişcare de *come back,* de *flash back,* de *feed back,* adică de repetare, ci un proces în *«ana-»,* un proces de analiză, de anamneză, de anagogie şi de anamorfoză, care elaborează o «uitare inițială»".
Şi ce altceva îşi propune eul narator din *Prezent trecut, trecut prezent,* dar nu mai puțin Jean şi Primul Bărbat, protagoniști ai ultimelor două piese ionesciene, decât să regăsească anamnetic, în spirit neoplatonic, chiar *...amintirea amintirilor?*

BIBLIOGRAFIE*

Ionesco, Eugene, *Antidoturi,* traducere de Marina Dimov, Bucureşti,
Editura Humanitas, 1993. Idem, *Căutarea intermitentă,* traducere de Barbu Cioculescu, Bucureşti,
Editura Humanitas, 1994. Idem, *Insinguratul,* traducere de Rodica Chiriacescu, Bucureşti, Editura
Albatros, 1990. Idem, *Intre viață şi vis. Convorbiri cu Claude Bonnefoj,* traducere din franceză
de Simona Cioculescu, Bucureşti, Editura Humanitas, 1999. Idem, *Jurnal în fărâme,* traducere de Irina Bădescu, Bucureşti, Editura
Humanitas, 1992.
Idem, *Iм Photo du Colonel,* Paris, Gallimard, 1962. Idem, *Note şi contranote,* traducere şi cuvânt introductiv de Ion Pop,
Bucureşti, Editura Humanitas, 1992. Idem, *Prezent trecut, trecut prezent,* traducere de Simona Cioculescu,
Bucureşti, Editura Humanitas, 1993. Idem, *Sub semnul întrebării,* traducere de Natalia Cernăuțeanu, Bucureşti,
Editura Humanitas, 1994. Idem, *Teatru,* traducere, cuvânt înainte şi note asupra ediției de Dan C.
Mihăilescu, voi. I-V, Bucureşti, Editura Univers, 1994-1998. Ionescu, Eugen, *Eu.* Ediție îngrijită de Mariana Vartic. Cu un prolog la
Englezeşte fără profesor de Gelu Ionescu şi un epilog de Ion Vartic,
Cluj, Editura Echinox, 1990. Idem, *Nu,* Bucureşti, Editura Humanitas, 1991. Idem, *Război cu toată lumea.*
Publicistică românească, voi. I-II, ediție
îngrijită şi bibliografie de Mariana Vartic şi Aurel Sasu, Bucureşti,

Editura Humanitas, 1992.
274
'Pentru alte referințe la opera ionesciană, a se vedea http://users.skynet.be/olsen, creat de Soren Olsen (Bruxelles).
și site-ul
275
Ionescu, Eugen, *Idei nesistemati^ate despre Demostene Bote%,* în *Vlăstarul.*
Revista Liceului Spini C. Haret, IV, nr. 4, februarie 1928, p. 10. Idem, *Despre melodramă,* în *Zodiac,* martie 1931, p. 54-55. Idem, *„Doamne, fă să cred în Tine*" text apărut în *Le Figaro litte'raire* din 3 decembrie 1993, traduceie de Anca Măniuțiu, în *Apostrof,* X, nr.
11,1999, p. 3-4.
Idem, *Journald'un dtoyen malgre lui,* în *Nouvelle Revue Franfaise,* 274,1975. Idem, *Raport asupra unității spirituale francele, a divergențelor politice,* în *Jurnalul*
literar, II, nr. 35-38, octombrie 1991, p. 2, 4. Idem, *Scrisori din Paris,* în *Viața românească,* XXXI, nr. 12, dec. 1939, p.
92-104.
Idem, *Teatrul de imaginație,* în *Utere, arte, idei,* II, nr. 14, 6 aprilie 1992, p. 1. *** *Scrisori către Tudor Vianu,* voi. II (1936-1949), Ediție îngrijită de Măria
Alexandrescu Vianu şi Vlad Alexandrescu. Note de Vlad
Alexandrescu, Bucureşti, Editura Minerva, 1994.
Abastado, Claude, *Ionesco,* Paris, Bordas, 1971.
Abraham, Nicolas, Torok, Măria, *Cryptonimie. Le Verbier de L'Homme aux Loups,* precede de *Fors* par Jacques Derrida, Aubier, Flammarion, 1976, sau traducerea engleză, *The Wolf Man's Magic Word: A Cryptonymy,* translated by Nicholas Rând, foreword by Jacques Derrida, *Theory and History of Literature,* voi. 37, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986.
Artaud, Antonin, *Teatrul şi dublul său,* urmat de *Teatrul lui Se'raphin* şi de *Alte texte despre teatru,* în româneşte de Voichița Sasu şi Diana Tihu-Suciu, postfață şi selecția textelor de Ion Vartic, ediție îngrijită de Marian Papahagi, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 1997.
Bal, Mieke, *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis,* New York and London, Routledge, 1996.
276
Idem, *Reading Rembrandt. Beyond the Word—lmage Opposition,* Cambridge,
Cambridge University Press, 1991.
Balotă, Nicolae, *Labirint,* Bucureşti, Editura Eminescu, 1970, p. 229-247. Idem, *Literatura absurdului,* ediția a Ii-a, Bucureşti, Editura Teora, 2000, p.
329-392. Idem, *Romanul românesc în secolul XX,* Bucureşti, Editura „Viitorul
Românesc", 1997. Bellemin-Noel, Jean, *Psychanalyse et Utterature,* Paris, PUF, 1989 (l[re] ed.
1978).
Idem, *Vers l'inconsdent du texte,* Paris, PUF, 1979. Beguin, Albert, *Sufletul romantic şi visul,* traducere şi prefață de D.
Țepeneag, Bucureşti, Editura Univers, 1970. Benmussa, Simone, *Ionesco,* Paris, Seghers, 1966. Best, Steven, Kellner, Douglas, *Postmodern Theory. Criticai Interrogations,*
New York, The Guilford Press, 1991. Boisdeffre, Pierre de, O *istorie vie a literaturii france^ de a%i,* traducere de
Sanda Râpeanu şi Cireaşa-Gabriela Grecescu, prefață de Valeriu
Râpeanu, Bucureşti, Editura Univers, 1972. Bradby, David, *Modern French Drama,* 1940-1980, Cambridge, Cambridge
University Press, 1984.
Breton, Andre, *Manifestes du surre'alisme,* Paris, Gallimard, 1989. Brooks, Peter, *The Melodramatic Imagination. Baltac, Henry James, Melodrama,*
and the Mode of Excess, New Haven and London, Yale University
Press, 1976. Bruns, Gerald L., *Hermeneutics Andent and Modern,* New Haven, CT, Yale
University Press, 1992. Idem, *Tragic Thoughts at the End of Philosophy. Language, Literature, and Ethical Theory,* Evanston, Illinois, Northwestern University Press,
1999. Buber, Martin, *Eu şi tu,* traducere din limba germană şi prefață de Ştefan
Aug. Doinaş, Bucureşti, Editura Humanitas, 1992. Burke, Edmund, *Despre sublim şi frumos. Cercetare filosofică a originii ideilor,*
traducere de Anda Teodorescu şi Andrei Bantaş, prefață de Dan
Grigorescu, Bucureşti, Editura Meridiane, 1981.
277
Caillois, Roger, *Antologia nuvelei fantastice,* Bucureşti, Editura Univers,

1970. Cavell, Stanley, *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skeptidsm, Moralitţ, and Tragedy,* New York, Oxford University Press, 1979. Idem, *Disowning Knowledge in Six Plays of Shakespeare,* Cambridge,
Cambridge University Press, 1987. Idem, *Skeptidsm and a Word aboui Deconstruction,* în *In Quest ofthe Ordinary:*
Lines of Skeptidsm and Romantidsm, Chicago, Chicago University
Press, 1988. Călinescu, Matei, *Eseuri despre literatura modernă,* Bucureşti, Editura
Eminescu, 1970. Idem, *Five Faces of Modernitţ: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism,* Durham, N.C., Duke University Press, 1987. Idem, *Ionesco and* Rhinoceros: *Personal and Political Backgrvunds,* în East
European Politics and Societies, Volume 9, No. 3, Fall 1995, p.
393-432.
Idem, *Rereading,* New Haven & London, Yale University Press, 1993. Cioculescu, Şerban, *Operele premiate ale scriitorilor tineri needitaţi,* în *Revista*
Fundaţiilor Regale, nr. 9,1 septembrie 1934, p. 653-655. Cioran, E.M., *Căderea în timp,* traducere de Irina Mavrodin, Bucureşti,
Editura Humanitas, 1994. Idem, *Exerdţii de admiraţie.* Eseuri şi portrete, traducere de Emanoil
Marcu, Bucureşti, Editura Humanitas, 1993.
Cioran, Emil, *Pe culmile disperării,* Bucureşti, Editura Humanitas, 1990. Idem, *Revelaţiile durerii.* Eseuri. Ediţie îngrijită de Mariana Vartic şi Aurel
Sasu. Prefaţă de Dan C. Mihăilescu, Cluj, Editura Echinox, 1990. Idem, *12 scrisori de pe culmile disperării,* însoţite de 12 scrisori de bătrâneţe şi
alte texte, antologie alcătuită de Ion Vartic, în *Apostrof,* nr. 12,
1995. Cleynen-Serghiev, Ecaterina, *La Jeunesse litte'raire d'Eugene Ionesco,* Paris,
PUF, 1993.
Coe, Richard N., *Eugene Ionesco,* Edinburgh, Oliver and Boyd, 1961. Idem, *Ionesco: a study of hisplays,* London, Methuen, 1971. Comarnescu, Petru, *Falsa porţie a celor de dreapta,* în *Stânga,* II, 22 ianuarie
1933.

Idem, *Semnalări. Intre estetism si experienţialism, două fenomene ale culturii*
tinere româneşti, în *Vremea,* V, nr. 220, 10 ianuarie 1932. Comte-Sponville, Andre, *Trăite du desespoir et de la beatitude: 1. Le mythe*
d'Icare; 2. Vivre, Paris, PUF, 1990. Constantinescu, Pompiliu, *Eugen lonescu — sau marioneta propriei vanităţi,* în
Vremea, 24 iunie 1934; reprodus în *Scrieri,* 3, ediţie îngrijită de
Constanţa Constantinescu, cu o prefaţă de Victor Felea, Bucureşti,
EPL, 1969. Cornea, Andrei, *Turnirul kha^ar — împotriva relativismului contemporan,*
Bucureşti, Editura Nemira, 1997. Creţulescu, Ioana, *Convenţia fantasticului la Eugen lonescu,* în *Viaţa românească,* 1970, nr. 2, p. 78-82. Danto, Arthur, *The Philosophical Disenfranchisement of Ari,* Cambridge, MA and London, Harvard University Press, 1981. Davidson, Donald, *James Jojce and Humpţy Dumpţy,* în *Philosophy and the*
Arts, ed. Peter A. French, Theodore E. Uehling, Jr., and Howard
K. Wettstein, Midwest Studies in Philosophy, 16, Notre Dame,
IN, University of Notre Dame Press, 1991. Idem, *Radical Interpretation,* în *Inquiries into Truth and Interpretation,* Oxford,
Clarendon Press, 1984. Day, William Patrick, *In the Circles ofFear and Deşire: A Study of the Gothic Fantasy,* Chicago, University of Chicago Press, 1985. Deleuze, Gilles & Guattari, Felix, *Qu'est-ce que la philosophie?,* Paris, Les
Editions de Minuit, 1991. Derrida, Jacques, *Comment ne pas parler. Denegations,* în *Psyche: Inventions de l'autre,* Paris, Galilee, 1987, p. 535-595. Idem, *La Differance,* în *Marges de la Philosophie,* Paris, Editions de Minuit,
1972, p. 3-29; traducere în limba engleză de Alan Bass, sub titlul
Differance, în *Margins of Philosophy,* Chicago, University of Chicago
Press, 1981, p. 3-27. Idem, *De la grammatologie,* Paris, Editions de Minuit, 1967; *Of Grammatology,* traducere în limba engleză de Gayatri Chakravorty
Spivak, Baltimore, John Hopkins University Press, 1976. Idem, *Diseminarea,* traducere şi postfaţă de Cornel Mihai lonescu,
Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 1997.

Idem, *Donner la mort,* în *UEthique du don: Jacques Derrida et la pense'e du don,* ed. Jean-Michel Rabate şi Michael Wetzel, Paris, Metailie-Transition, 1992, p. 11-108. Idem, *Le Monolinguisme de l'autre,* Paris, Galilee, 1996. Idem, *Schibbokth: Pour Paul Celan,* Paris, Galilee, 1986. Idem, *Scriitura şi diferența,* traducere de Bogdan Ghiu şi Dumitru Țepeneag, prefață de Ra.du Toma, Bucureşti, Editura Univers, 1998. Descartes, Rene, *Discurs despre metoda de a ne conduce bine rațiunea şi a căuta adevărul în ştiințe,* traducere de Daniela Rovența-Frumuşani şi Alexandru Boboc, note, comentarii, bibliografie de Alexandru Boboc, Bucureşti, Editura Academiei Române, 1990. Dimov, Leonid, Țepeneag, Dumitru, *Momentul oniric,* antologie îngrijită de Corin Braga, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1997. Domenach, Jean-Marie, *Întoarcerea tragicului,* traducere din limba france2ă de Alexandru Baciu, cuvânt înainte de George Banu, Bucureşti, Editura Meridiane, 1995. Donnard, Jean-Herve, *Ionesco dramaturge ou l'artisan et le demon,* Paris, Lettres modernes, 1966. Doubrowsky, J.S., *Ionesco and the Comedy of the Absurd,* în *Yale French Studies,* No. 23, ete 1959, p. 3-10. Duckworth, Colin, *Angels ofDarkness. Dramatic Effect in SamuelBeckett with Special Reference to Eugene Ionesco,* New York, Barnes & Noble Books (a division of Harper & Row Publishers, Inc.), 1972. Eagleton, Terry, *Uterary Yheory: An Introduăion,* Oxford, Basil Blackwell, 1983. Eco, Umberto, *Urnitele interpretării,* traducere de Ştefania Mincu şi Daniela Bucşă, Constanța, Editura Pontica, 1996. Eliade, Mircea, *Drumul spre centru,* antologie alcătuită de Gabriel Liiceanu şi Andrei Pleşu, Bucureşti, Editura Univers, 1991. Idem, *Eugene Ionesco and La Nostalgie du Paradis,* în *The Two Faces of Ionesco,* by Rossette C. Lamont and Melvin J. Friedman, New York, The Whitston Publishing Company Troy, 1978. Idem, *Profetism românesc,* voi. 1-2, Bucureşti, Editura „Roza vânturilor", 1990.

Emerson, Ralph Waldo, *Experiența,* în *Eseuri,* traduceri, cuvânt înainte şi note de Leon D. Levițchi, Bucureşti, ELU, 1968. Esslin, Martin, *The Theatre of the Absurd,* New York, Anchor Books, Garden City, 1961. Favre, Yves-Alain, *Le the'âtre de Ionesco ou le rire dans le labyrinthe,* Mont-de-Marsan, Jose Feijoo, 1991. Fischer-Iichte, Erika, *The Show and the Ga^e of Theatre. A European Perspective,* Iowa City, University of Iowa Press, 1997. Florescu, Nicolae, *Eugen lonescu sau „impasul" literaturii,* în *Profitabila condiție,* Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1983, p. 258-292. Idem, *Eugen lonescu sau teribilismele unui sentimental timid,* în *Manuscriptum,* nr. 2, febr. 1973, p. 151-156. Foucault, Midiei, *Istoria nebuniei,* traducere de Mircea Vasilescu, Bucureşti, Editura Humanitas, 1996. Fricks, Robert, *Ghelderode et Ionesco: d'e'videntes affinite's,* în *Revue generale,* 6-7, juin-juiUet 1979, p. 25-38. Idem, *Ionesco,* Nathan-Editions Labor, 1976. Fuchs, Elinor, *The Mysterium: A Modern Dramatic Genre,* în *Theatre Three. A journal of Theatre and Drama of the Modern World* (Pittsburgh), Number One, Fall 1986, p. 73-88. Gadamer, Hans-Georg, *The Hermeneutics of Suspidon,* în *Hermeneutics: Questions and Prospects,* ed. Gary Schapiro şi Alan Sica, Amherst, University of Massachusetts Press, 1984. Idem, *Truth and Method,* 2nd ed., trans. Joel Weinsheimer, Donald G. Marshall, New York, Crossroad Publishing, 1989. Gasche, Rodolphe, *Postmodemism and Rationality,* în *Journal ofPhilosophy,* 74, 1988, p. 528-538. Gaudon, Jean, *Victor Hugo, dramaturge,* Paris, L'Arche, 1955. Gaultier, Jules de, *Bovarismul,* traducere de Ani Bobocea, Iaşi, Editura Institutul European, 1993. Gautier, Theophile, *Istoria romantismului,* traducere şi note de Mioara şi Pan Izverna, prefață şi tabel cronologic de Irina Mavrodin, Bucureşti, Editura Minerva, 1990. Gouhier, Henri, *L' essence du the'âtre,* Paris, Aubier-Montaigne, 1968. Idem, *L'oeuvre theătrale,* Paris, Editions D'Aujourd'hui, 1978.

Idem, *Le theatre et l'existence,* Paris, Iibrairie Philosophique J. Vrin, 1991. Graham, Gordon, *Philosophy of the*

Arts. An Introduction to Aesthetics,
London and New York, Routledge, 1997. Grigurcu, Gheorghe, *Eugen Ionescu între absurd şi junimism,* în *Contemporanul-*
Ideea europeană, nr. 41, 11 octombrie 1991, p. 4. *Idem, A doua viaţă,* Bucureşti, Ed. Albatros, 1997, p. 143-195. Grossvogel, David I., *The Blasphemers: The Theatre ofBrecht, Ionesco, Beckett,*
Genet, Ithaca, NY, Corneli University Press, 1965. Grunberger, Bela, *Le narcissisme,* Paris, Payot, 1971. Hamdan, Alexandra, *îonescu avânt Ionesco. Portrait de l'artiste enjeune homme,*
Berne, Peter Lang S.A., Editions Scientifiques Europeennes, 1993. Idem, *îonescu înainte de Ionesco. Portretul artistului tânăr,* traducere de Mioara-
Luiza Zehan, Bucureşti, Editura Saeculum I.O., 1998. Hayman, Ronald, *Eugene Ionesco,* London, Heinemann, 1972. Heidegger, M., *Erläuterungen %a Hb'lderlins Dichtung,* Frankfurt a. M.,
Klostermann, 1963. Heilman, Robert Bechtold, *Tragedj and Melodrama. Versions of Experience,*
Seatde and London, University of Washington Press, 1968. Hubert, Marie-Claude, *Eugene Ionesco,* Paris, Seuil, 1990. Idem, *Langage et corps fantasme dans le theâtre des anne'es dnquante,* Paris,
Iibrairie Jose Corti, 1987. Hutcheon, Iinda, *Modes etformes du narcissisme litteraire,* în *Poetique,* No. 29, fevrierl977. Idem, *Politica postmodernismului,* traducere de Mircea Deac, Bucureşti,
Editura Univers, 1997. Idem, *A Theory ofParody. The Teachings ofTwentieth-Century Ari Forms,* New
York and London, Methuen, 1985. Ianoşi, Ion, *O istorie a filosofici româneşti - în relaţia ei cu literatura,* Cluj, Biblioteca „Apostrof, 1996. Inverso, MaryBeth, *The Gothic Impulse in Contemporary Drama,* London,
UMI, Research Press Ann Harbor, 1990. Ionescu, Gelu, *Anatomia unei negaţii. Scrierile lui Eugen îonescu în limba*
română. 1927-1940, Bucureşti, Editura Minerva, 1991. Idem, *Structuri în teatrul lui Eugen Ionescu,* în *Secolul 20,* 1969, nr. 7, p. 254-
260.
Issacharoff, Michael, *Le dos et l'ouvert chetţ Ionesco: Oriflamme,* în *L'espace et la*
nouvelle, Paris, Jose Corti, 1976, p. 85-95. Jacquart, Emmanuel, *Le theâtre du de'rision,* Paris, Gallimard, 1974 (ed.
revue et augmentee, 1998). Jameson, Fredric, *Postmodernism: Or, The Cultural Logic of Late Capitalism,* în *New Left Review* 146,1984. Johnson, Barbara, *Translator's Introduction,* în Jacques Derrida, *Dissemination,* traducere în limba engleză de Barbara Johnson,
London, Athlone Press, 1981. Kennedy, Andrew K., *Dramatic Dialogue: the Duologue of Personal Encounter,* Cambridge [Cambridgeshire] and New York, Cambridge
University Press, 1983. Kirby, Michael, *Futurist Performance.* With manifestos and playscripts
translated from the Italian by Victoria Nes Kirby, New York, E.P.
Dutton&Co., INC, 1971. Kluback, William, Finkenthal, Michael, *Clownul în agora. Convorbiri despre*
Eugen Ionescu, în româneşte de Roxana Sorescu, Bucureşti, Editura
Universalia, 1998. Knapp, Bettina L., *Theatre and Alchemy,* Detroit, Wayne State University
Press, 1980. Kiibler-Ross, Elisabeth, *On Death and Djing,* New York, Macmillan
Publishing Company, 1970. Lane, Anthony N.S., Bulzan, Daniel, Rogobete, Silviu, Stott, John R.W.,
Erezie şi Logos. Contribuţii româno-britanice la o teologie a postmodernităţii,
Bucureşti, Editura Anastasia, 1996. Lamont, Rosette C, *lonesco's Imperatives. The Politics of Culture,* Ann Arbor,
The University of Michigan Press, 1993. Idem (ed.), *Ionesco: A Collection of Criticai Essays,* Englewood Cliffs, NJ,
Prentice Hali, 1973. Lamont, Rosette C. & Friedmann, Melvin J. (eds.), *The Two Faces of*
Ionesco, Troy, NY, Whitston Publishing Company, 1978. Levinas, Emmanuel, *Moartea şi timpul,* traducere de Anca Măniuţiu, Cluj,
Biblioteca „Apostrof, 1996. Idem, *Otherwise Than Being or Beyond Essence,* trans. Alphonso Lingis, The Hague, Martinus Nijhoff, 1981.

Idem, *Totalitate si infinit. Eseu despre exterioritate,* traducere, glosar şi
bibliografie de Marius Lazurca, postfaţă de Virgil Ciomoş, Iaşi,
Editura Polirom, 1999.
Lewis, Allan, *lonesco,* New York,Twayne Publishers, 1972. Lewis, David, *Truth in Fiction,* în *Philosophical*

Papers, New York and
Oxford, Oxford University Press, 1983. liiceanu, Gabriel, *Tragicul. 0 fenomenologie a limitei şi depăşirii,* ediția a doua
revăzută, Bucureşti, Editura Humanitas, 1993. Lovinescu, Eugen, *„Sburătorul". Agende literare,* III, ediție de Monica
Lovinescu şi Gabriela Omăt, note de Alexandru George,
Margareta Feraru şi Gabriela Omăt, Bucureşti, Editura Minerva,
1999. Lyotard, Jean-Francois, *Condiția postmodernă. Raport asupra cunoaşterii,*
traducere şi prefață de Ciprian Mihali, Bucureşti, Editura Babei,
1993. Idem, *Postmodemul pe înțelesul copiilor.* Corespondență 1982-1985, traducere
şi postfață de Ciprian Mihali, Cluj, Biblioteca „Apostrof, 1997. Maclntyre, Alasdair, *After Virtue: A Study in Moral Theory,* Notre Dame,
IN, University of Notre Dame Press, 1981; în româneşte cu titlul
Tratat de morală. După virtute, traducere din engleză de Catrinel
Pleşu, cuvânt înainte de Aurelian Crăiuțu, Bucureşti, Editura
Humanitas, 1998. Mannoni, Octave, *Un si vif e'tonnement. Iм honte, le rire, la mort,* Paris, Seuil,
1988. Marino, Adrian, *Biografia ideii de literatură,* voi. 6 (partea IV), Cluj-Napoca,
Editura Dacia, 2000.
Idem, *Dicționar de idei literare,* I, Bucureşti, Editura Eminescu, 1973. Matthews, Honor, *The Primai Curse: The Myth of Cain and Abel in the*
Theatre, London, Chatto & Windus, 1967. Mihăilescu, Dan C, *Iм şcoala generației '27,* în *Scriitorincul,* Cluj-Napoca,
Editura Dacia, 2001, p. 31-87. Mishra, Vijay, *The Gothic Sublime,* Albany, State University of New York
Press, 1994. Mitchell, W.J.T., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation,*
Chicago & London, The University of Chicago Press, 1994.

Munteanu, Romul, *Farsa tragică,* Bucureşti, Editura Univers, 1989 (reed.
Pro Humanitate, 1997). Nagel, Thomas, *Ultimul cuvânt,* traducere şi note de Germina Chiroiu,
Bucureşti, Editura AII, 1998.
Idem, *The Viewfrom Nowhere,* New York, Oxford University Press, 1986. Negoițescu, L, *Surse şi contrasurse la Eugen lonescu,* în *Scriitori moderni,*
Bucureşti, EPL, 1966, p. 501-504. Nussbaum, Martha, *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy,* Cambridge, Cambridge University Press,
1985. Idem, *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Uterature,* New York and
Oxford, Oxford University Press, 1990. Nuttall, A.D., *Why Does Tragedy Give Pleasure?,* Oxford, Clarendon Press,
1996. Ornea, Z., *Anii treizeci. Extrema dreaptă românească,* Bucureşti, Editura
Fundației Culturale Române, 1996. Idem, *Războinicul Eugen lonescu,* în *România literară,* XXVI, nr. 18, 12-18 mai 1993, p. 11. Paleologu, Alexandru, *Spiritul şi litera. încercări de pseudocritică,* Bucureşti,
Editura Eminescu, 1970, p. 46-64. Pareyson, Luigi, *Estetica. Teoria formativității,* traducere şi prefață de Marian Papahagi, Bucureşti, Editura Univers, 1977. Pavel, Laura, *Eugen lonescu şi vocația tragică a generației sale,* în *Contemporanul-*
Ideea europeană, VII, nr. 44, 30 octombrie 1997, p. 1,8-11. Idem, *Eugenioneşte, în Apostrof,* V, 1994, nr. 5-6-7. Idem, *Farmecul ființelor mici, în Apostrof,* VI, 1995, nr. 3-4. Idem, *Identitate etică la Eugene lonesco,* în *Observator cultural,* nr. 50, 6-12 febr.
2001, p. 11.
Idem, *lonesco în agora,* în *Apostrof,* X, 1999, nr. 11, p. 29. Idem, *Le Donquijotisme d'un postromantique,* în *lonesco după lonesco / lonesco*
apris lonesco, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Ştiință, 200.0, p. 19-27. Idem, *Metafizica Anti-lumii la Eugene lonesco, în Contemporanul-ldeea*
europeană, X, nr. 49-50, 21 decembrie 2000, p. 12-14. Idem, *Morala scepticismului la lonesco şi LJvinas,* în *Apostrof,* XI, 2000, nr. 11-
12, p. 16-18.

Idem, *Regele - marionetă,* în *Apostrof,* V, 1994, nr. 10-11-12.
Idem, *Un lonesco gothique?,* în *Traasylvanian Review,* VIII, No. 3, Autumn,
1999, p. 40-48.
Idem, *Un lonesco gotic?,* în *Apostrofã,* 1999, nr. 11, p. 23-25. Pavel, Toma, *Lumi ftcționale,* traducere de Măria Mociorniță, prefață de
Paul Cornea, Bucureşti, Editura Minerva, 1992. Petrescu, Ioana Em., *Ion Barba si poetica postmodernismului,*

Bucureşti,
Editura Cartea Românească, 1993. Petreu, Marta, *Jocurile manierismului logic,* Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1995.
Idem, *lonescu în ţara tatălui,* Cluj, Biblioteca „Apostrof, 2001. Pop, Ion, *Avangarda în literatura română,* Bucureşti, Editura Minerva, 1990. Idem, *Eugen lonescu, romancier,* în *Tribuna,* nr. 29,19 iulie 1973, p. 16. Pronko, Leonard, *Avant-Garde: The Experimental Theater in France,* Berkeley
and Los Angeles, University of California Press, 1962. Idem, *Eugene lonesco,* New York, Columbia University Press, 1965. Pseudo-Areopagitul, Dionisie, *Despre numele divine. Teologia mistică,*
traducere de Cicerone Iordăchescu şi Theofil Simensky, postfaţă
de Ştefan Afloroaie, Iaşi, Institutul European, 1993. Punter, David, *The Uterature qfTerror,* New York, Longmans, 1980. Quine, W.V.O, *Word and Object,* Cambridge, Cambridge University Press,
1960.
Raicu, Lucian, *Journal en miettes cu Eugen lonescu,* Bucureşti, 1993. Ralea, Mihai D., *Misiunea unei generaţii,* în *Viaţa românească,* XX, nr. 1,
ianuarie 1928, p. 120. Raphael, D. D., *The Paradox of Tragedy.* The Mahlon Powell Lectures,
1959; Bloomington, Indiana University Press, 1960. Revel, Jean-Francois, *lonesco înainte de lonesco,* în *Utere, arte, idei,* IV, nr. 13,
4 aprilie 1994, p. 1. Ricoeur, Paul, *Eseuri de hermeneutică,* traducere de Vasile Tonoiu,
Bucureşti, Editura Humanitas, 1995. Idem, *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning,* Forth Worth, Texas Christian Uttiversity Press, 1976. Idem, *Metafora vie,* traducere şi cuvânt înainte de Irina Mavrodin,
Bucureşti, Editura Univers, 1984.
Idem, *Soi-meme comme un autre,* Paris, Seuil, 1990.
Rorty, Richard, *Contingency, Irony, Solidarity,* Cambridge, Cambridge
University Press, 1989. Idem, *Objectivism, Relativism, and Truth,* Cambridge, Cambridge University Press, 1989. Idem, *Philosophy and the Mirror of Nature,* Princeton, NJ, Princeton
University Press, 1979.
Samuels, A., Shorter, B., Plaut, F., *Dicţionar critic al psihologiei analitice jungiene,* traducere de Corin Braga, Binghamton & Cluj, ESF, 1995. Satijn, Nico, *Le labyrinthe de la cite radieuse. Les peregrinations de Berenger che^*
lonesco, Amsterdam, Rodopi B.V., 1982. Scheler, Max, *Mort et survie,* suivi de *Le pbe'nomene du tragique.* Traduit et
preface par M. Dupuy, Aubier, Editions Montaigne, 1952. Schelling, F. W. J., *Filozofia artei. Despre relaţia artelor plastice cu natura,*
traducere de Radu Gabriel Pârvu, traducere şi notă introductivă de
Gabriel Liiceanu, studiu introductiv de Gabriel Liiceanu,
Bucureşti, Editura Meridiane, 1992. Schwenger, Peter, *Writing the Unthinkable,* în *Criticai Inquiry,* 13, 1986, p. 33-48. Scrima, Fr. Andre, *Cuvinte târlii si nepotrivite despre Nae lonescu,* în *Prodromos,*
nr. 10,1970. Selz, Jean, *Le Dire et le Faire, ou les Chemins de la Cre'ation,* Paris, Mercure de
France, 1964.
Senart, Philippe, *lonesco,* Paris, Editions Universitaires, 1964. Serreau, Genevieve, *Histoire du „nouveau the'âtre",* Paris, Gallimard, 1966. Simion, Eugen, *Sfidarea retoricii. Jurnal german,* Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1985, p. 119-144. Smith, Allan Lloyd, *Postmodernism / Gothidsm,* în *Modern Gothic. A Reader,* edited by Victor Sage and Allan Lloyd Smith, Manchester and
New York, Manchester University Press, 1996. Smith, Gregory Bruce, *Niet^sche, Heidegger and the Transition to Postmodemity,*
Chicago and London, The University of Chicago Press, 1996. Steiner, George, *The Death of Tragedy,* 1961; reprint. ed., New York, HUI
and Wang, Dramabook, 1963.

Steinhardt, N., *Ingenui lui Cioran, Noica, Eliade...,* cu o postfaţă de Dan C.
Mihăilescu, Bucureşti, Editura Humanitas, 1996. Stamatu, Horia, *Reaua iarbă literară sau banchetul masacrat,* în *Rampa,* nr.
4923,15 iunie 1934. Stanca, Radu, *Tragedia şi modalitatea ei scenică în perspectiva actualităţii,* în *Acvariu,* Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1971. Stoichiţă, Victor Ieronim, *Efectul Don Quijote. Pentru o hermeneutică a*
imaginarului european, traducere de Ruxandra Demetrescu, Gina
Vieru, Corina Mirean, Bucureşti, Editura Humanitas, 1995. Streinu, Vladimir, *Rinocerita sau dilema individualismului,* în *Galeta literară,*

nr. 15, 9 apr. 1964. Summers, Montague, *The Gotbic Quest,* New York, Russell & Russell,
1964. Tarrab, Gilbert, *Ionesco ă coeur ouvert,* Montreal, Le Cercle du livre de
France Ltee, 1970. Thorslev, Peter, *Romantic Contraries: Freedom vs Destiny,* New Haven, Yale
University Press, 1984. Tobi, Saint, *Eugene Ionesco ou Â la recherche du paradis perdu,* Paris,
Gallimard, 1973. Todorov, Tzvetan, *Introducere în literatura fantastică,* în româneşte de Virgil
Tănase, prefaţă de Alexandru Sincu, Bucureşti, Editura Univers,
1973. Tonitza-Iordache, Mihaela, *Sentimentul timpului în teatrul lui Beckett şi Eugen
Ionescu,* în *Amfiteatru,* nr. 15, martie 1967, p. 248-249. Ungureanu, Cornel, *Eugen Ionescu şi excesul de rău,* în *luceafărul,* nr. 7, 22
februarie 1995, p. 12-13. Idem, *La vest de Eden. O introducere în literatura exilului,* Timişoara, Editura
Amarcord, 1995, p. 103-112. Varma, Devendra P., *The Gothic Flame: Being a History of the Gothic Novei in England* (1957), New York, Russell & Russell, 1966. Vartic, Ion, *Chiar când Be'renger oboseşte...,* în *Echinox,* nr. 4, apr. 1978, p. 20. Idem, *Cioran naiv şi sentimental,* Cluj, Biblioteca „Apostrof, 2000. Idem, *De la Pirandello la Eugen Ionescu,* în *Echinox,* nr. 1-2,1971, p. 16. Idem, *Ibsen şi „teatrul invizibil". Preludii la o teorie a dramei,* Bucureşti,
Editura Didactică şi Pedagogică, (ediția a II-a adăugită, 2002), 1995.

Idem, *Lecția de teologie mistică,* în *România literară,* XXVII, nr. 13, 6-12
aprilie 1994, p. 12. Vattimo, Gianni, *Aventurile diferenței,* traducere de Ştefania Mincu,
Constanța, Editura Pontica, 1996. Idem, *Dincolo de subiect. Niet^sche, Heidegger şi hermeneutica,* traducere de Ştefania Mincu, Constanța, Editura Pontica, 1994. Idem, *Etica interpretării,* traducere de Ştefania Mincu, Constanța, Editura
Pontica, 2000. Vernois, Paul, *La dynamique the'ătrale d'Eugene Ionesco,* Paris, Klincksieck,
1972. Vianu, Elena, *Teatrul lui Eugen Ionescu,* în *Viața românească,* nr. 7, iulie
1964, p. 123-134. Vlad, Ion, *Aventura formelor. Genera şi metamorfoza „genurilor",* Bucureşti,
Editura Didactică şi Pedagogică, 1996.
Idem, *în labirintul lecturii,* Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1999, p. 106-125. Vodă Căpuşan, Măria, *Esențialul Ionescu,* în *Accente,* Cluj-Napoca, Editura
Dacia, 1991, p. 358-360. Vries, Hent de, *Philosophy and the Turn to Religion,* Baltimore and London,
The John Hopkins University Press, 1999. Vulcănescu, Mircea, *Dimensiunea românească a existenței - schiță*
fenomenologică, în *Caiete critice,* nr. 1-2,1983, p. 169-185. Idem, *Manifest pentru Eugen Ionescu,* în *Familia,* nr. 5-6 din septembrie -
octombrie 1934.
Idem, *Spiritualitate,* în *Criterion,* nr. 1,15 octombrie 1934. Walton, Kendall L., *Fearing Fictions,* în *Journal of Philosophy* 75, No. 1,
January 1978. Idem, *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts,*
Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1990. Watson, Donald, *The plays of Ionesco,* în *The Tulane Drama Review,* voi. III,
No. 1, oct. 1958, p. 48-53. Weiskel, Thomas, *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence,* 1976; Baltimore, John Hopkins University Press,
1986. White, Roger M., *The Structure of Metaphor. The Way the I^anguage of*
Metaphor Works, Oxford & Cambridge, Massachusetts, Blackwell
Publishers, 1996.

r

Wulburn, Julian H., *Brecbt and îonesco,* Urbana, University of Illinois Press,
1971. Zamfirescu, Ion, *Teatrul european în secolul luminilor,* Bucureşti, Editura
Eminescu, 1981.
*** *UAvant-Scene,* No. 472,15 mai 1971. *** *UAvant-Scene,* No. 501,1 septembre 1972. *** *UAvant-Scene,* No. 542,1 juin 1974. *** *Cahiers des Saisons,* No. 15, hiver 1959. *** *Cahiers Renaud-Barrault,* No. 29, janvier 1960. *** *Cahiers Renaud-Barrault,* No. 42, fevrier 1963. *** *Cahiers Renaud-Barrault,* No. 53, fevrier 1966.
*** *Contextsfor Criticism,* [compiled] by Donald Keesey, 3rd ed., Mountain
View, California & London & Toronto, Mayfield Publishing
Company, 1997. *** *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX,* I-II, Bucureşti, Editura

Minerva, 1973.
*** *îonesco: Situation et perspectives,* Paris, Coli. de Cerisy, Belfond, 1980. *** *Reader-Response Criticism. From Formalism to Post-Structuralism,* edited by
Jane P. Tompkins, Baltimore and London, The John Hopkins
University Press, 1980. *** *Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuralist Criticism,* edited and
with an Introduction by Josue V. Harrari, Ithaca, New York,
Corneli University Press, 1979.

INDICE*

Abraham, Nicholas 270
Acterian, Arşavir 25
Acterian, Haig 21,49
Acterian, Jeni 25
Afloroaie, Ştefan 133
Alexandrescu Vianu, Mark 48
Alexandrescu, Vlad 48
Amedeu sau cum să te debarasezi 7, 57, 79, 90, 106, 109, 137, *15%* 161, 164, 166, 179-183, 18S, 193, 197, 203, 209, 211, 212, 214, 217,224,225,236,244,254
Anouilh,Jean241,265,271
Anselm de Canterbury 141
*Antidoturi 94,*116,128
Arbuthnot,John 80
Arghezi, Tudor 30,37,38
Aristotel 11, 245, 249, 250, 252, 266, 267
Artaud, Antonin 148, 177, 209, 215, 244,269
Balotă, Nicolae 187, 196, 202-204,
244,245,266 Babac, Honore de 80 Barbu, Zevedei 48 Barthes, Roland 175 Bataille, Nicolas 148 Baty, Gaston 176 Baudrilkrdjean 177
Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron
de 139,159
Beckett, Samuel 77,95,179,187,208 Beguin, Albert 202 Bellemin-Noel, Jean 52,71 Bensky, Roger 140,169,175 Beranger, Pierre Jean de 84, 85 Bergson, Henri 170 Bion, Wilfred 65
Blecher, Max 37,178,185-188,202 Boboc, Alexandru 271 Bobocea, Ani 71 Bogza, Geo 30 Boisdeffre, Pierre de 98 Bonnefoy, Claude 44, 58, 68, 70, 96,
110,112, 120, 125, 126, 133,
145, 170, 176, 179, 186, 202,
203,224
Bos, Charles du 197 Botta, Dan 49
Bouchardyjoseph 137,143,149,159 Bradby, David 180,181,202 Braga, Corin 172,202 Brecht, Bertholt 252,255 Breton, Andre 187,221-226,237,238 Bronte, Anne 209 Bronte, Charlotte 209 Bronte, Emily 209 Brooks, Peter 137, 147, 148, 150, 151, 155,163,166,168-171 Broşteanu, A.D. 49

* Indicele cuprinde numele de autori şi titlurile operelor ionesciene. Bibliografia nu este inclusă în indice.

Bruns, Gerald L. 267
Buber, Martin 9, 77, 103, 105, 106,
111,114,116,119,120 Burke, Edmund 234 Byron, George Gordon 85
Caigniez, Louis-Charles 149,156
Cafflois, Roger 191,197,203
Camus, Albert 5,36,171,179,259
Cantacuzino, Ion I. 29
Caragiale, Ion Luca 68,269
Carroll,Lewisl88
Cavell, Stanley 7,16, 98,115,120,173,
200,201,249 *Călătorie în lumea morților* 15, **76,** 83,
167, 185, 187, 210-215, 219,
222, 224, 228, 230, 231, 23J-
236,253,254,274 Călinescu, G. 59
Călinescu, Matei 52,191,203,267,270 *Căutarea intermitentă* **94,125** *Cântăreața cheală* 14, 39, 75, 78-83, 88,
90, 129, 137, 141, 146, 148,
153, 159, 176, 211, 213, 222,
231,251 *Ce formidabilă încurcătură!* 83, 176, 185,
187,197, 222, 224, 233, 234,
270
Cekn,Paul97 Cernăuțeanu, Natalia 97 Cervantes, Miguel de 171,175 Chamisso, Adalbert von 191 Chimet, Iordan

49 Cioculescu, Simona 70,119 Cioculescu, Şerban 29,30,49, 50 Ciomoş, Virgil 120 Cioran, Emil 21, 22, 24, 25, 27, 30-37,
39-48, 50-52, 55, 56, 65, 70,
75,77,78,81,95,96,230 Claus,Hugo212,213 Cleynen-Serghiev, Ecaterina 48,276
308
Coe, Richard N. 270
Comarnescu, Petru 21, 23, 27, 29, 37,
43,48,49
Comte-Sponville, Andre 47,52 Constantin, Ilie 238 Constantinesai, Constanța 50 Constantinescu, Pompiliu 29, 30, 50 Coppee, Francois 80 Cornea, Paul 97 Cotrău, Iiviu 202 Culler, Jonathan 58
Dali, Salvador 187
Dan, Pavel 68
Danto, Arthur 246,266
Davidson, Donald 8,92, 93,98,99
Day, William Patrik 215,228,237
Deac, Mircea 238
Decouvertes 15
Deleuze, Gilles 126
Demetrescu, Ruxandra 71
Derrida, Jacques 6, 9, 16, 59, 70, 97, 123, 125,127,133, 244, 252, 258,263,264,270,271
Descartes, Rene 261-263,271
Diderot, Denis 139,159,168,172
Dimov, Leonid 185,186,202
Dimov, Marina 94
Dionisie pseudo-Areopagitul 128,133
Dobridor, Ilarie 32
Doinaş, Ştefan Augustin 119
Dort, Bernard 175
Dostoievski, F.M. 25,32
Ducange, Victor 149,156
Duckworth, Colin 183,202, 208,237
Durrenmatt, Friedrich 140
Elegiipentruființe mici 30,**59,192** Eliade, Mircea 21-26, 28, 30, 37, 39-43,
48,49,51,52 Eliot, George 209

Emerson, Ralph Waldo 15, 101, 103,
119,201
Englezeşte jără profesor 75, 78-82, 90,
137,213,215,253 Eschil 208 £«28,39,57,63,64,239
Felea, Victor 50
Feraru, Margareta 71
Ferguson, Frances 233
Feydeau, Georges 170
Finkenthal, Michael 68, 71,77, 94-96
Flaubert, Gustave 63,96,198
Flusser, David 96
Formule de politețe? 32
Foucault, Michel 94,262,263,271
Fournier, Alain 198
Freud, Sigmund 166,171,186
Friedman, Melvin J. 203
Gadamer, Hans-Georg 7, 128, 249,
250, 268
Gallagher, Catharine 94
Gaudon,Jean 170
Gaultier,Jules de 71
Gautier,Jean-Jacques 175
Gautier, Theophile 85, 97, 135, 137,
159,168,170 George, Alexandru 71 Ghelderode, Michel de 176,212,213 Gheorghiu, Virgil 57 Ghiu, Bogdan 271
Gide, Andre 25 GoetheJ.W. 85 Goldsmith, Oliver 80 Gouhier, Henri 35, 50, 162, 171, 255,

259,269,271
Grecescu, Cireaşa-Gabriek 98 Greenblatt, Stephen 94, 95 Grunberger, Bela 43, 52 Gyr, Radu 76
Handke, Peter 16 Handoca, Mircea 51 Hayman, Ronald 191, 203 Hegel, Friedrich 132,171,251 Heidegger,
Martin 115,130,131,134 Heilman, Robert Bechtold 150, 156,
157,170 Hoffmann, Ernest Theodor Amadeus
188,189,191,193,202 Holderlin, Friedrich 130 Hugo, Victor 16, 37, 38, 55, 62, 85,
143,147,149,155,230 Hutcheon, linda 177,202,227,239
Ianoşi, Ion 49 Ilovici, Mihail 28, 32 *Improvizaţie la Alma sau cameleonul păstorului* 8,15,175, 244, 274 .
Inverso, MaryBeth 181,202,209,210 Ionescu, Gelu 21,38,48, 51, 59, 70 Ionescu, Nae 21-23,25-27,36,48,49
Iordăchescu, Cicerone 133 Izverna, Mioara 97 Izverna, Pan 97
Xnsinguratuim, 158,176,187,270 *între viaţă şi vis* 58, 110, 112, 125, 126, 145,176,179,224
Jacques sau supunerea 79, 159-163, 211,
217,224
James, Henry 156 Jamerson, Fredric 233,240 Jarry,Alfredl76,191,228 Jianu, Ionel 29,49 *Jocul de-a măcelului,*
212,214-216,**219,**
222,236,253 Johnson, Barbara 133 Joyce,James8,92,98 Jung, Cari Gustav 185,186
309
Jurnal în jărâme 83, 84, 103, 107-111, 113, 115, 117, 125, 151, 185, 197,224
Kant, Immanuel 230,234 Klages, L. 48
Kluback, William 71, 77,94-96 Kott, Jan 35
Laignel-Lavastine, Alexandra 52 Lamartine, Alphonse-Marie-Louis de
85
Lamont, Rosette C. 96,203 Larbaud, Valery 197 *La vase* 187 Lazurca, Marius 120 *Lecţia* 6, 7, 38, 79, 91, 146, 153, 210,
212,215,216
Lemarchand, Jacques 91,98,230 *Le Noiretk Blanc %* 15 *Les De'bris du souvenir* 197 Lessing, Gotthold Ephraim 245 Levinas,
Emmanuel 16, 77, 84, 98,
103, 105, 106, 108, 111-113,
115,117,119,120 Levițchi, Leon D. 119 Lewis, David 9,247,267 Lewis, Matthew-Gregory 222,230 Iiiceanu, Gabriel
48,268,269 Lovinescu, Eugen 37, 68,71 Lovinescu, Monica 71 Lyotard, Jean-Francois 205, 232, 233,
236,240,273,274
M^to-222,227,228
Maiorescu, Titu 40
Man, Paul de 233
Manoliu, Petru 32
Marcu, Emanoil 96
Marinetti, F.T. 179
Marino, Adrian 58,70,168,169
310
Marmontel, Jean-Francois 139, 140,
159,169
Mârquez, Gabriel Garcia 181 Marx, Karl 171 Mateescu, Stelian 25 Matthews, Honor 180, 202 Maturin, Charles Robert 210
Mavrodin, Irina 50,97 Măniuțiu, Anca 119,121 McGann,Jerome 94 Mercier, Sebastien 139,159 Micheli, Mario de 238
Mihali, Ciprian 240 Mihăilescu, Dan C. 23,27,30,48-50 Mincu, Ştefania 134 Mirean, Corina 71 Miro, Juan 226
Mishra, Vijay 218,233,237,238 Mociorniță, Măria 97 Montaigne (Eyquem), Michel de 85,
273
Montrose, Louis 94 Mounier, Emmanuel 95,110 Musset, Alfred de 85
Nagel, Thomas 13,14,127,133 Nietzsche, Friedrich 25,37,116,208 Noica, Constantin 21,23,25, 30 *Note şi contranote* 5, 9, 14,
16, 80, 98, 103, 130, 137-139, 146-149, 161,176,177, 199, 244, 247, 248,250-252,262,266,268 *Noulhcatar* 79,185,209 *Nu*
21,24,25,28-35,40,42,57,59,64,
114,126,142,207 Nuttall,A.D.71
Omăt,Gabriela71,94 *Omul cu validele* 83, 125, 167, 185, 187, 203, 210, 214, 219, 222, 224,
229-231, 233, 234, 236, 253,
257,258,270,274 O'Neill, Eugene 209 Ornea, Z. 48
Pană, Saşa 30
Pascal, Blaise 60, 61
Patapievici, H.-R. 41
PaveL, Laura 49
Pavel, Toma 88, 97
Pârvu, Radu Gabriel 269
Petrescu, Camil 37
Petreu, Mana 49,119
Pietonul aerului 6, 9, 39, 79-81, 83-85, 88, 89, 144, 154, 155, 160, 185, 187, 189-194, 197, 198, 203, 213-215, 217, 223-225,
247,253,255,270,274
Pinter, Harold 181,187, 209,214,215
Pirandello, Luigi 83,162,168,169,171

Pixerecourt, Guilbert de 149,156
Plaut,F. 172
Pleşu, Andrei 48
Poe, Edgar Allan 188, 191, 202, 210, 213,230
Polihroniade, Mihail 21
Pop, Ion 97,113,120
Potra, Florian 171
Prevert, Jacques 191
Prezent trecut, trecut prezent 9, 103-105, 110, 116, 117, 126-132, 187, 188, 195, 196, 198, 199, 207, 217,223,224 *Printemps 1939* 197 Pronko, Leonard 180, 202 Prudhomme, Sully 80 Punter, David 211,215,237
Queneau, Raymond 191 Quine, W.V.O. 8,92,99
Rabelais, Francois 85,171
Radcliffe, Ann 209
Rahill,Frankl50
Ralea, Mihai 39,40, 51
Rând, Nichoks 270
Raphael, D.D. 240,271
Război cu toată lumea 25, 28, 29, 37, 38,
46, 55, 60,65,199 Râpeanu, Sanda 98 Râpeanu, Valeriu 98 *Regele moare* 83,111,138, 215, 234, 235,
257-261,263-265,270 Richardson, Samuel 156,172 Ricketts, Mac Iinscott 49 Rimbaud,Arthur218 *Rinocerii* 26, 52, 79, 83, 85, 89, 96, 106,
110,158,159,207,209,243,
244,253,256 Roman, Aurelia 169 Roşea, D.D. 44
Rousseau,Jean-Jacques 139,159 Rovența-Frumuşani, Daniela 271
Sage, Victor 232,240
Samuels, A. 172
Sartre,Jean-Paul94
Sasu, Aurel 48,49
Savater, Fernando 44
Scaunele 33, 68, 137, 151-153,167,185,
207,215,217,224,225,250 Scheler, Max 34,48, 50 Schelling, F.WJ. 269 Schiller,J.Ch.F.von85 Schlegel, Friedrich 169
Schopenhauer, Arthur 230 Schwenger, Peter 233 Scrima, Andre 24-26,48,49 Sebastian, Mihail 21, 25, 26, 43, 49, 75, 94,97 *Setea şi foamea* 83, 159, 185, 187, 197,
198,207,213,222,224
311

Shakespeare, William 162
Shepard, Sam 181
Shorter,B. 172
Simensky, Theofil 133
Smith, Allan Lloyd 232,233,240
Sofocle 258
Sorescu, Roxana 71
Spengler, Oswald 48
Stamatu, Horia 29, 50
Stanca, Radu 36, 51
Steiner, George 146,147,150,170
Steinhardt, N. 30, 50
Sterian, Paul 28, 76
Steme, Laurence 209
Stoichiță, Victor Ieronim 71
Stoppard, Tom 181,209,214
Sub semnul întrebării 86-88, 103, 218,
220, 226,239 Sue, Eugene 230 Summers, Montague 238 Swift,Jonathan 73
Şestov, Lev 32 Şuluțiu, Octav 29, 50
Tănase, Virgil 203 Thibaudet, Albert 42 Thorslev, Peter 216,237 Todorov, Tzvetan 192,193,203 Toma, Radu 271 Torok, Măria 270 Tudor, Sandu 49 Tynan, Kenneth 208,237
Țepeneag, Dumitru 185,186,202,271 Țincu, Bucur 31,33 Țuțea, Petre 25,27
Ucigaş firu simbrie 65, 79, 83, 85, 89, 106, 156-159, 185, 198, 207,
312
210, 212, 214-216, 225, 228, 229,236,239,253,255,256
Unamuno, Miguel de 42
Underhill, Evelyn 48, 49
Urmuz 68,185,187
Varma, Devendra P. 233,238
Vartic, Ion 49, 50, 69, 72, 75, 94, 97,
137,168,237,245,266 Vartic, Mariana 48, 49 Vasilescu, Mircea 271 Vattimo, Gianni 131,134 Verlaine, Paul 57 Vian, Boris

191 Vianu, Tudor 21, 22, 24, 44, 48, 67-69,
75,96,97 *Viața grotescă şi tragică a lui Victor Hugo*
38,51,59,143
Victimele datoriei 7, 38, 109, 137, 164, 165, 211, 214, 215, 224, 225, 231,244,251 *Vicontele* 89 Vieru, Gina 71 Vinea, Ion 111
Vintilă, Horia 22 Vlad, Ion 40, 51, 56,60,70 Volovici, Leon 94 Vries, Hent de 97
Vulcănescu, Mircea 21, 23, 25, 29, 31, 32,40,41,49-51
Walpole,Horacel81,213 Walton,Kendall9,267 Weales, Gerald 237 Wedekind, Frank 209 Weiss, Peter 209 Wittgenstein,
Ludwig 127 WoUstonecraft Shelley, Mary 209, 213, 230
Zamfirescu, Ion 169
SUMAR
Argument.....5
I. In război cu generația.....^.....19
II. In anticamera ficțiunii.....53
1. Absența operei şi „ficțiunea" eului hipertrofiat.....55
2. Modalități incipiente ale ficționalizării.....62
3. Fantasmele catastrofice şi condiția exilatului.....67
III. Identitatea „englezească" a lui Ionesco.....73
IV. De la morala iudaică la scepticism.....101
V. Memorialistica - între deconstructivism şi misticism apofatic.....123
VI. Melodramaticul Berenger pe urmele lui Ruy Blas.....135
1. Teatrul insolitului şi al catastrofei.....137
2. Teatral vs. dramatic.....146
3. Reabilitarea eroului purtător de etic.....150
4. întoarcerea textelor refulate.....159
VII. Donquijotismul unui postromantic.....173
1. Reprezentare şi donquijotism.....175
2. Piesa subversivă.....179
3. Evaziunea onirică şi metafizica Anti-Lumii.....185
4. Lumina — feerie sau apoteoză negativă.....195
VIII. Teatrul neogotic şi „fantomele" sale.....205
1. Fantomele şi ruinele textului, sau despre revenirea
paradigmei gotice în teatru.....207
2. Gotic vs. melodramatic.....216
3. Farsa tragică - între supranaturalul gotic şi miraculosul suprarealist.....222
4. Autorul de tip Frankenstein şi intertextualitatea parodică.....227
5. Devierea gotică şi/sau postmodernistă a reprezentării.....231
IX Pentru o nouă poetică a tragicului.....241
1. Tragedia şi parodia ei, teatrul aristotelic şi teatrul antiaristotelic.....243
2. Oscilația subiectului tragic între scepticism şi raționalism.....257
Epilog.....273
Bibliografie.....275
Abstract.....291
Resume.....299
Indice.....307
O relectură a operei ionesciene, care îşi propune să treacă dincolo de sentințele critice deja clişeizate - încadrabile, aproape toate, sub o etichetă comodă şi suficientă de tipul: „Teatrul lui Eugene Ionesco este absurd" - şi să dezvolte, în paralel, mai multe premise explicit polemice în raport cu ionescologia franceză, anglo-americană şi românească de până acum, mi se pare, aşadar, o posibilă soluție pentru a răspunde astăzi, în era poststructuralistă, unor multiple provocări hermeneutice. Argumentația critică a acestei lucrări se doreşte mai mult decât un studiu monografic, fie el şi exhaustiv, al operei şi personalității ionesciene.

Pe de o parte, relectură interpretativă urmăreşte să contureze, desigur, un portret cât mai fidel, sau, cel puțin, cât mai plauzibil, al fascinantului *personaj* Ionesco. Pe de altă parte însă, ea ridică numeroase mize teoretice cât se poate de actuale.

ISBN 973-593-686-0